காட்சிப்பிழை திரை

இதழ் : 4 ரூ.20 ஏப்ரல்-மே 2011

திரைப்பட ஆய்விதழ்

ராஜீவ் தாராநாத் நேர்காணல்

கில்லி x காதல்: தென் தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்பு - ராஜன் குறை

தமிழ் கலாசார நுண் அலகுகளும் அடித்தட்டு மக்கள் சினிமாவும் - சுபகுணராஜன்

இலைமறை காயாக தமிழ் சினிமா பாலியல் - மோனிகா

படம் பார்ப்பதென்றால் என்ன? ஆடுகளம், எந்திரன் பார்த்தபோது - மலர்விழி ஜெயந்த்

கதை கேளு, கதை கேளு - மின்னல்

ஆடுகளம் திரைப்பட வாசிப்பு - ராமானுஜம்

தொடர்கள்: சஃபி, சி.மோகன், பெருமாள் முருகன்

"SURYA has made me become a great unstoppable force."

TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities - Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

Courses Offered:

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E - Computer and Engineering
- B.E - Mechanical Engineering
- B.E - Civil Engineering
- B.E - Automobile Engineering
- B.E - Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA

Future begins here

SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.
Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com
Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.
Affiliated to Anna University, Chennai.

VISIT: www.scet.org.in **CALL: 04146 - 233139/140**

ADMINISTRATIVE OFFICE
668, Nehruji Road, Villupuram 605602.
Phone: 04146 - 226 303

TRUST OFFICE
20-L/GD Ramaniyam Towers,
Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.
Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

காட்சிப்பிழை திரை

இதழ் : 4 ஏப்ரல்-மே 2011 மாத இதழ்

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

ஆசிரியர் குழு
மதுரை பாபு
சுந்தர் காளி
ராஜன் குறை
மலர்விழி ஜெயந்த்
மோனிகா
முகமது சஃபி

வடிவமைப்பு
மோனிகா

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

ஆலோசனைக்குழு
தியோடர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

சந்தா விவரம்		
	உள் நாடு	வெளி நாடு
ஆண்டு சந்தா	₹ 200	₹1,200
ஐந்தாண்டு சந்தா	₹800	₹5,000
ஆயுள் சந்தா	₹4000	₹25,000

Kaatchippizhai என்னும் பெயருக்கு பணவிடை(DD) / காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம். வெளியூர் காசோலைக்கு ரூ.25/ சேர்த்து அனுப்புக.

முகவரி
மே/பா ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு
கிழக்கு அபிராமபுரம்
மைலாப்பூர்
சென்னை 600 004,
தொலைபேசி : 24984433
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com

இசைக்கலை, திரைஇசை,
ஒரு அபூர்வமான வாழ்க்கை
பண்டிட் ராஜீவ் தாராநாத் நேர்காணல் 3

கில்லி X காதல்: தென்தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்பும், "மதுரை" சினிமாவின் இருவித கதையாடல் வகைகளும் - ராஜன் குறை 13

படம் பார்ப்பதென்றால் என்ன?
ஆடுகளம், எந்திரன் படங்களை முன்வைத்து சில கேள்விகள் - மலர்விழி ஜெயந்த் 22

தமிழ் கலாச்சார நுண் அலகுகளும் அடித்தள மக்கள் சினிமாவும் - சுபகுணராஜன் 27

நீராட இருக்கிறது நதி - சி.மோகன் 35

பாலியல் பிரச்சினைகளும், மனப்பிறழ்வுகளும்: தமிழுக்கு வந்த சைக்கோ - சஃபி 39

நிழல் முற்றம்: சில நினைவுகள்
- பெருமாள் முருகன் 44

ஆடுகளம் திரைப்படத்தின் மீதான ஒரு வாசிப்பு
- ராமானுஜம் 48

கதை கேளு கதை கேளு - மின்னல் 54

இலைமறைகாயாக...
தமிழ் சினிமாவும் பாலியல் கதையாடல்களும்
- மோனிகா 59

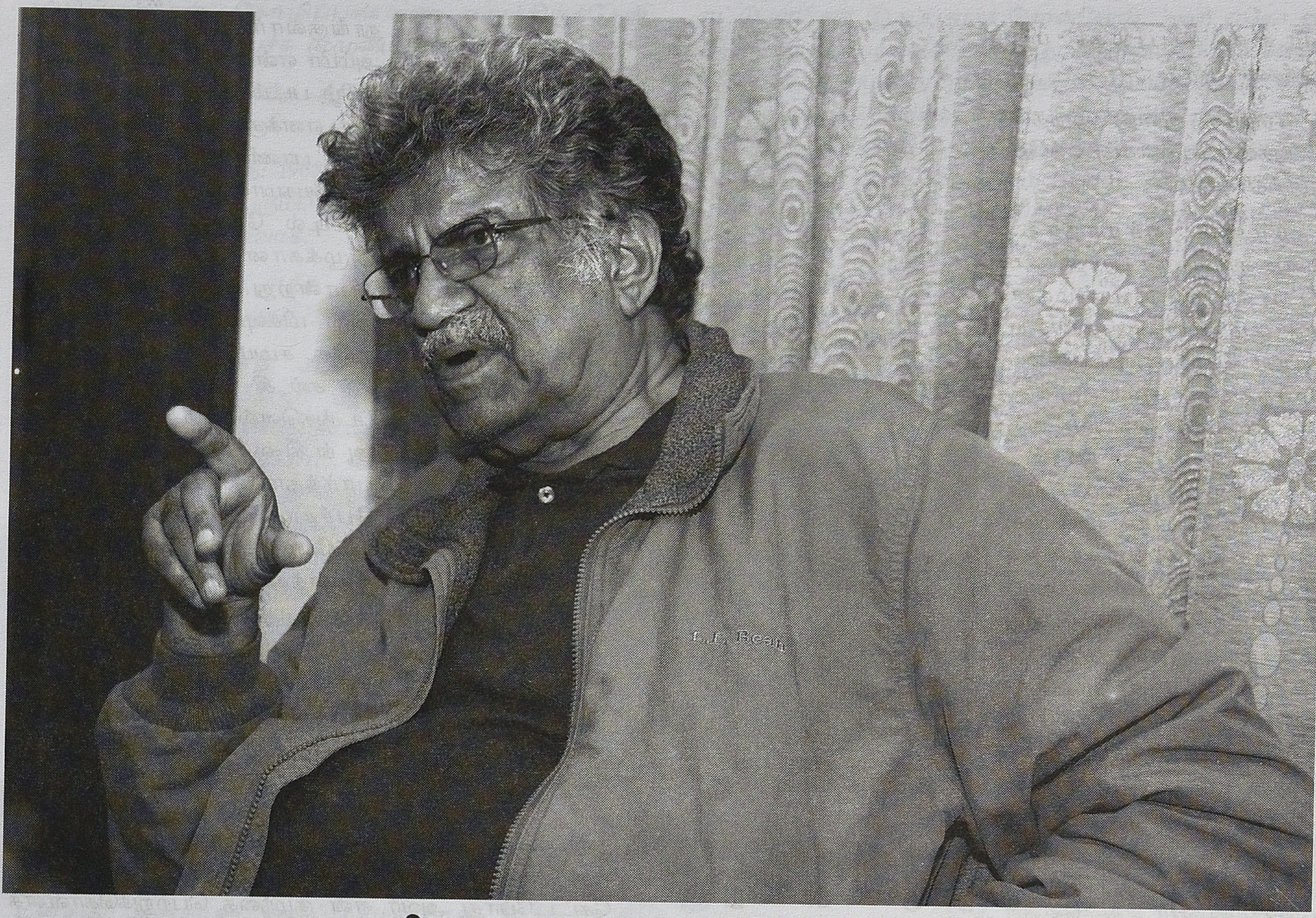
பரண் 62

ஒவ்வொரு மாதமும் மூன்றாவது வாரத்தில் இதழ் வெளியாவதால் எப்படியாவது இரண்டு இதழ்களை அடுத்தடுத்து தயாரித்து இதழ் வெளியாவதை முதல் வாரத்திற்கு நகர்த்த உத்தேசித்தோம். இறுதியில் வேறு வழியில்லாமல் ஏபரல் இதழை மே இதழோடு இணைத்துவிட்டோம். இனிமேல் பத்திரிகை மாதாமாதம் முதல் வாரத்தில் வெளிவந்துவிடும். படைப்புகள், எதிர்வினைகள், கடிதங்கள் அனுப்புபவர்கள் ஒவ்வொரு மாதமும் 18ஆம் தேதிக்குள் அனுப்பிவிடுமாறு கேட்டுக்கொள்கிறோம். அதன் பிறகு வரும் படைப்புகள் அடுத்த மாதத்து இதழில்தான் இடம்பெற முடியும்.

இந்த இதழில் மீண்டும் ஒரு எதிர்வினைக் கட்டுரை இடம் பெறுகிறது. சுபகுணராஜனின் ஆடுகளம் திரைப்படம் பற்றிய கருத்துக்களுக்கு மாற்றாக அந்தப் படம் குறித்த வேறொரு வாசிப்பை பதிவு செய்துள்ளார் ராமாநுஜம். இது போன்ற கட்டுரைகள் எங்களுக்கு மிகுந்த உற்சாகமளிக்கின்றன. காட்சிப்பிழை திரை பத்திரிகை எந்தவொரு குறிப்பிட்ட அணுகுமுறை அல்லது கருத்தியலை வலியுறுத்துவதற்காக இயங்கவில்லை. அதன் ஒரே நோக்கம் தமிழ் திரைப்படங்கள் குறித்த விமர்சன அணுகுமுறைகளை வளப்படுத்துவதுதான். எனவே ஆசிரியர் குழுவினருக்கு ஒப்புதலில்லாத பார்வைகளானாலும் தர்க்க ஒழுங்குடனும், ஆய்வுநோக்கிலும் எழுதப்படும் கட்டுரைகளை மிக ஆவலுடன் வரவேற்கிறோம். நாங்கள் வெளியிட்ட நந்தலாலா திரைப்படம் குறித்த உரையாடல் பலருக்கும் அதிருப்தியளித்ததாக நண்பர்கள் மூலமாக அறிந்தோம். அதிருப்தியாளர்கள் அவர்கள் சிந்தனைகளை, விமர்சனங்களை எழுதி அனுப்பியிருந்தால் மகிழ்ச்சியுடன் பிரசுரித்திருப்போம்.

இந்த இதழில் சரோத் இசைக்கலைஞர் ராஜீவ் தாராநாத்தின் நேர்காணல் இடம்பெற்றுள்ளது மகிழ்ச்சிக்குரியது. நுண்கலையான சாஸ்திரீய சங்கீதத்தில் வல்லுனர் ஆனாலும் வெகுமக்கள் கலாசாரத்தின்மீது ஆழ்ந்த பிரேமையும், மரியாதையும் கொண்ட அவரது ஆளுமை இந்தப் பத்திரிகையின் அடிப்படை நோக்கங்களின் ஆதர்சம் என்று சொல்லலாம். மலர்விழி ஜெயந்த் பார்வையாளர்கள் அனுபவம் குறித்த சில கேள்விகள், அவதானிப்புகளையும், மோனிகா பார்த்தலுக்கும் பாலியலுக்கும் உள்ள தொடர்பைப் பற்றிய சில சிந்தனை இழைகளையும் பதிவு செய்துள்ளனர்.

மின்னல் அவர்களின் நேர்காணல் அவரது அனுபவங்களை முழுமையாகப் உள்ளடக்கவில்லை என்று எங்களுக்குத் தோன்றியதால், தொடர்ந்து அவரது நினைவுகளைப் பதிவு செய்யுமாறு கேட்டிருந்தோம். அந்த அடிப்படையில் அவரது கட்டுரை ஒன்றும் இடம்பெற்றுள்ளது. உங்கள் எண்ணங்களை கடிதம் மூலமாகவோ, kaatchippizhai@gmail.com என்ற மின்னஞ்சலுக்கோ அனுப்புவது எங்களுக்கு உற்சாகமளிப்பதாக இருக்கும்.



இசைக்கலை, திரை இசை, ஒரு அபூர்வமான வாழ்க்கை

பண்டிட் ராஜீவ் தாராநாத் நேர்காணல்

எழுபத்தெட்டு வயதான பண்டிட் தாராநாத்தை சுருக்கமாக அறிமுகப்படுத்துவது கடினம். (பார்க்க: http://www.rajeevtaranath.com/press.htm) இலக்கிய விமர்சகர், ஆங்கிலப் பேராசிரியர், சிந்தனையாளர், சரோத் இசைக்கலைஞர், திரையிசை இயக்குனர், திரை இசை போதகர் (புனே திரைப்படக் கல்லூரியில் சில வருடங்கள்), கலிஃபோர்னியாவில் வருகைதரு இசைத்துறை பேராசிரியர், சமூக நடவடிக்கையாளர் என்று பன்முகம் என்ற வார்த்தைக்கு பொருள் தரும் ஒரு மேதை என்று சொல்லலாம். அவரைப்பொறுத்தவரை அலி அக்பர் கானின் சீடர் என்ற வர்ணனையை அதிகம் விரும்பக்கூடும். கிரீஷ் கர்னாடின் சம்ஸ்காரா படம் தொடங்கி ஜி.வி.அய்யர், பட்டாபிராம ரெட்டி, அரவிந்தன், எம்.டி.வாசுதேவன் நாயர் உள்ளிட்ட பலருடைய படங்களுக்கு இசையமைத்துள்ளார். கடந்த இருபத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு மேலாக முழு நேர சரோத் இசைக்கலைஞராக வாழ்ந்து வருகிறார். தற்போது மைசூரில் வசித்துவரும் ராஜீவ் தாராநாத் வாழ்க்கையில் பெரும்பகுதி பெங்களூருவில் வாழ்ந்தவர். திருச்சியில் அவர் வசித்த ஆறு ஆண்டுகள் திருச்சியைச் சார்ந்த கலை ரசிகர்கள், தமிழ் சிறுபத்திரிகை இலக்கிய ஆர்வலர்களின் வாழ்க்கையில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியவை. திருச்சி கலைக்காவேரியில் சரோத் இசைநிகழ்வினை வழங்க வந்த அவருடன் காட்சிப்பிழை சார்பாக சுபகுணராஜன், ராஜன் குறை பாபு ஆகியோர் சில மணி நேரங்கள் பேசியதிலிருந்து தொகுக்கப்பட்ட நேர்காணல் இது. ஆங்கிலப் பேராசிரியர் எம்.நாகராஜனும், இன்னும் பல நண்பர்களும் உடனிருந்தனர். நேர்காணல் வடிவத்தினுள் அடங்க மறுக்கும் சிந்தனை வீச்சு கொண்ட ஒரு உரையாடல் கலைஞர் தாராநாத். அதனால் ஓரளவு தொடர்ச்சியின்மை இந்தப்பதிவில் காணப்படுவது தவிர்க்கவியலாதது.

ராஜன் குறை: *நீங்கள் முதன் முதலில் தமிழ்ப் படம் எங்கே பார்த்தீர்கள் என்று நினைவு கூற முடியுமா?*

ராஜீவ் தாராநாத்: *முதன் முதலில் (யோசிக்கிறார்)... மணிமேகலை. கே.பி.சுந்தராம்பாள் . நந்தனார், தண்டபாணி தேசிகர் நடித்தது. அது இப்போதும் நினைவிருக்கிறது எனக்கு. என்மீது மிகப்பெரிய தாக்கத்தை செலுத்தியது அந்தப் படம். "நான் அங்கு வருகலாமோ ஐயா," "மாடு படுத்திருக்கு மலை போல"... இது போன்ற பாட்டுக்கள். அப்புறம்...சேவாசதன்,*

எம்.எஸ்.சுப்புலக்ஷ்மி, *சகுந்தலா, மீரா.*

ராஜன் குறை: இந்தப் படங்களையெல்லாம் எங்கே பார்த்தீர்கள்?

ராஜீவ் தாராநாத்: பெங்களூரில்தான் பார்த்தேன். வீட்டில் வித்தியாசமான ஒரு சூழ்நிலை. என்னுடைய அப்பா கொங்கணி பகுதியை சேர்ந்தவர். ஆரிய மூக்கு, முக விலாசம் கொண்டவர். அவருக்கு கரிய நிறம், திராவிட முக அமைப்பு ஆகியவற்றின் மீது மன விலக்கம் (prejudice) இருந்தது. தமிழகத்தைச் சேர்ந்த என் அம்மாவை அவர் காதலித்து கல்யாணம் செய்து கொண்டிருந்தாலும்கூட அம்மாவிற்கு ஆரிய அம்சங்கள் இல்லாத குறையை அம்மா தன் பேச்சின்மூலம் ஈடு செய்ய வேண்டியிருந்தது. அம்மா அற்புதமாக ஆங்கிலம் பேசுவார். ஐநூறு பேரை தன் பேச்சில் வசியம் செய்துவிடுவார். எத்தனையோ பேரை தன் பேச்சால் வசீகரித்த அன்னிபெஸண்ட் என் அம்மாவின் பேச்சால் வசீகரிக்கப்பட்டார். ஆனாலும் கூட என் தந்தை வீட்டில் அவரது திராவிட முக அமைப்பு ஒரு குறையாகவே தோன்றியது. அறியாமையின் காரணமாகத்தான் மனிதர்கள் பிறரை குறித்த வெறுப்பினை வளர்த்துக்கொள்கின்றனர். அதை நாம் பெருந்தன்மையாக மன விலக்கம் (prejudice) என்று சொல்கிறோம். புக்கன்வால்ட், ஆஸ்ச்விச், ஹிட்லர், என் அப்பா பண்டிட் தாராநாத், நரேந்திர மோடி, இந்துத்துவா எல்லாம் இந்த வெறுப்பின் வடிவங்களே. இந்த நிலையில் என் அப்பாவுக்கு தமிழ்ப் படங்கள் பிடிக்காது. என்ன எல்லோரும் சத்தம் போடுகிறார்கள் என்பார். அவருக்குத் திரைப்படக் கலையைப் பற்றி எதுவும் தெரிந்திருக்கவில்லை. இப்போது எனக்குள்ள புரிதல் அவருக்கு இருக்கவில்லை. அவர்கள் படத்தில் சத்தம் போடுகிறார்கள் என்றால், இந்தக் கலாசாரமே சத்தமாகப் பேசும் கலாசாரம்தான். நம் கலாசாரத்தின் டெசிபல் லெவல் அதிகம். அதில் படம் எடுத்தால் அப்படித்தான் எடுக்கவேண்டும். அதில் சார்ல்ஸ் போயர் போல whisper செய்தால் அது தமிழ்ப் படமாக இருக்காது (அறையில் சிரிப்பு). அது இருக்கட்டும். வேறு படங்களும் பார்த்தேன். *ராமலிங்க சுவாமிகள்,* இன்னொரு தமிழ் *தியாகய்யர்* வந்தது. என் அப்பா மதியத்தில் தூங்குவார். அப்போது என் அம்மா என்னை கூட்டிக்கொண்டு தமிழ் படம் போவார். நந்தனார். அது எனக்கும், என் அம்மாவுக்கும், தண்டபாணி தேசிகருக்கும் இருந்த பிரத்யேகமான உறவு. அதைப்பற்றி வீட்டில் பேசக்கூடாது. அது அழுக்கான உள்ளாடையைப் போன்றது. ஆனால் எனக்கு அது மிகவும் தேவைப்பட்டது. அதே சமயம் *பந்தன், கங்கன், சல் சல் கி நௌஜவான்,* சைகல் படங்களெல்லாம் பார்த்தாலோ, ஆங்கிலப் படங்களைப் பார்த்தாலோ வீட்டில் அதே பேச்சாக இருக்கும். எனக்கு அப்போது புரியவில்லை. இப்போது நினைத்துப் பார்க்கும்போது என் தந்தை பண்டிட் தாராநாத்திற்கு தமிழின் மீதிருந்த கடுமையான மன விலக்கம் எப்படிப்பட்டதென்று புரிகிறது. ஆனால் இன்னொருபுறம் அவர் எத்தனையோ முதிர்ச்சியுடன் பல்வேறு மனிதக் குறைபாடுகளைக் களைந்தவர். பலமுறை நண்பர்களிடம் கூறியிருக்கிறேன். தன்னுடைய ஆசிரமத்தில் ஒரு இளம் பெண் கருக்கலைப்பு செய்யவேண்டும் என்று கேட்டபோது அவர் ஏன் குழந்தை பெற்றுக்கொள்ளக் கூடாது என்று கேட்டார். அந்தக் காலத்தில் கருக்கலைப்பு செய்வது கடினம். அந்தப் பெண் நான் ஒரு விதவை; என் குழந்தைக்கு தகப்பனார் யாரென்று கேட்டால் என்ன செய்வது என்று கேட்டாள். அனைவர் எதிரிலும் என் தந்தை கூறினார்: “யாரேனும் கேட்டால் நான்தான் தகப்பன் என்று சொல்“ என்று கூறினார். அதற்கு நிறைய அறவலிமை வேண்டும். அவரிடம் அது ஏராளமாக இருந்தது. அது வேறு கதை.

அப்பா மதியத்தில் தூங்குவார். அப்போது என் அம்மா என்னை கூட்டிக்கொண்டு தமிழ் படம் போவார். நந்தனார். அது எனக்கும், என் அம்மாவுக்கும், தண்டபாணி தேசிகருக்கும் இருந்த பிரத்யேகமான உறவு. அதைப்பற்றி வீட்டில் பேசக்கூடாது.

ராஜன் குறை: நீங்கள் சிறுவயதில் இந்தி, இங்கிலீஷ் படமெல்லாமும் பார்த்துவந்தீர்கள்?

ராஜீவ் தாராநாத்: அதிகமாக இல்லை.

ராஜன் குறை: தமிழ் சினிமாவுடனான உங்கள் உறவு தொடர்ந்ததா?

ராஜீவ் தாராநாத்: இல்லை. அது நின்றுபோய்விட்டது. நான் திருச்சி வந்தபிறகுதான் மீண்டும் தொடர்ந்தது. என் வீட்டில் தமிழ் மறைக்கப்பட்ட மொழி. அம்மா மட்டும் சமையலறையில் ஏதோ பாடிக்கொண்டிருப்பாள் “பொன்னார் மேனியனே புலித்தோலை...“ என்று. எனக்காக அல்ல. அவர் போக்கில் பாடிக்கொண்டிருப்பார். என் தந்தைக்கு அதெல்லாம் பாட்டல்ல. ஹிந்துஸ்தானி இசை மட்டும்தான் இசை. சமயலறையில் ஒலித்த தமிழ் தவிர தாத்தா வீட்டிற்கு போகும்போது அங்கும் தாத்தா சைவப் பாடல்கள் பாடுவார். ஆனால் அவரும் ஆங்கிலக் கவிதை ஆர்வலர். அதனால் ஆங்கிலத்தில் பேசுவார். எனவே என் தமிழ் உறவு என்பது நான் திருச்சியில் வசிக்க வந்தபிறகுதான். நல்லவேளையாக நான் தில்லை நகரில் தங்கவில்லை. கிராப்பட்டியில்

தங்கியிருந்தேன். கோழிப்பண்ணை வைத்திருந்தேன். அங்குதான் தமிழ்ப்பேச்சு முழுமையாக இருந்தது.

சுபகுணராஜன்: எந்த ஆண்டுகளில் நீங்கள் திருச்சியில் இருந்தீர்கள்?

ராஜீவ் தாராநாத்: 1968 முதல் 1974 வரை இருந்தேன். 1973ஆம் ஆண்டு பெரும்பாலும் படுக்கையில் இருந்தேன்; ஒரு விபத்தின் விளைவாக.

சுபகுணராஜன்: எந்த ஆண்டுகளில் நீங்கள் அலி அக்பரிடம் பயின்றீர்கள்?

ராஜீவ் தாராநாத்: அது நான் பெங்களூரிலிருந்தே போய்விட்டேன். 1955ஆம் ஆண்டு. நான் பெங்களூரில், யு.ஆர்.அனந்தமூர்த்தி மைசூரில் ஆங்கில இலக்கியத்தில் முதல் மாணவர்களாக இருந்தோம். அனந்தமூர்த்தி கிராமப்புற பாரம்பர்யம் சேர்ந்தவர். நான் நகர்புறத்தவனாக, நவீனமாக இருப்பேன். அவ்வாறு இருக்க வேண்டிய தேவை இருந்தது. ஏனெனில் அப்பாவும், அம்மாவும் வெவ்வேறு ஜாதி, மொழிகளைச் சேர்ந்தவர்கள். அதனால் நவீன மனோபாவம் இருந்தால்தான் அந்தச் சூழ்நிலையை அனுசரிக்க முடியும். அவர்களும் பக்குவமான சிந்தனையாளர்கள். நான் அலி அக்பரிடம் படிக்கப் போகும்போது என் அப்பா உயிருடன் இல்லை. அம்மாவும் அப்போது படுக்கையில் இருந்தார்கள். ஒரு நாள் அலி அக்பர் வாசித்ததை கேட்டுவிட்டு அவரிடம் பயிலவேண்டுமென முடிவு செய்தேன். அம்மாவிடம் சொன்னேன். உனக்கு அதுதான் விருப்பமென்றால் போ என்று சொன்னார்கள். இதெல்லாம் கன்னடத்தில் புத்தகமாக வந்துவிட்டது. நான் உங்களுக்கு அனுப்புகிறேன். நான் படிப்பை முடித்தவுடனேயே எனக்கும் அனந்தமூர்த்திக்கும் லெக்சரர் வேலை கிடைத்துவிட்டது. நான் படித்த அதே காலேஜில் வேலைக்குச் சேர்ந்துவிட்டேன். பின்னர் என் அம்மாவும் இறந்துவிட்டார்கள். ஒரு தசரா விடுமுறையில் பம்பாய் சென்றேன். அது சரி இந்த நேர்காணல் என்ன என் வாழ்க்கையை பற்றியதா? திரையிசையைப் பற்றியதா?

சுபகுணராஜன்: உங்களைப்பற்றி அறிந்துகொள்வதும் முக்கியம்தான். அப்போதுதான் உங்கள் கருத்துக்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியும். தொடர்ந்து சொல்லுங்கள். பம்பாய் சென்ற பின் என்ன நடந்தது?

ராஜீவ் தாராநாத்: ஒரு உறவினரின் துணையுடன் சேதன் ஆனந்த் மூலமாக அலி அக்பரை சந்தித்தேன். அவர் அப்போது சேதன் ஆனந்த் திரைப்படத்திற்கு இசை அமைத்துக்கொண்டிருந்தார். அவர் நீ நல்ல வேலையில் இருக்கிறாய். அதை ஏன் விட்டுவிட்டு வருகிறாய் என்று கேட்டார். அப்போது என் வயது இருபத்தொன்று. பொதுவாக சரோத் பயிற்சியை பத்து, பன்னிரண்டு வயதிலாவது தொடங்கவேண்டும். ஆனால் எனக்கு இசைஞானமும், படிப்பும் உண்டு என்பதால் சமாளித்துக்கொள்ளலாம் என்று நினைத்தார். இருந்தாலும் விரல்கள் வாசிக்க ஒத்துழைக்கவேண்டும். எத்தனை நாள் இருக்கிறாய் என்றார்.

எட்டு நாட்கள் இருப்பதாகச் சொன்னேன். அவர் ஏதோ ஒரு சரோத் வாத்தியத்தைக் கொடுத்து ஓரிரண்டு பயிற்சிகளைக் கொடுத்தார். மூன்று நாள் பயிற்சி செய்துவிட்டு வந்து வாசித்துக்காட்டு. வாசிக்க வருமா வராதா என்று பிறகு நான் சொல்கிறேன் என்றார். நான் அந்த வாத்தியத்தைக் கொண்டு போய் மூன்று நாள் பைத்தியம் போல பயிற்சி செய்தேன். மூன்றாம் நாள் போய் வாசித்தேன். அவர் திடுக்கிட்டு எங்கே "ஜவா" என்று கேட்டார். அதாவது சரோதின் கம்பிகளை மீட்ட உபயோகிக்கும் தேங்காய் மூடியில் செய்த ஒரு பொருள் அது. என்னிடம் இல்லை என்றேன். அதை நான் கொடுக்கவில்லையா என்று பதறியவர், பிறகு எப்படி வாசித்தாய் என்றார். கைவிரல்களால்தான் என்றேன். சரோத் கம்பிகள் முரட்டுத்தனமானவை. மூன்று நாட்களில் விரல்கள் புண்ணாகி ரத்தமும், சீழுமாய் இருந்தன. அவர் உடனே டெட்டால் போட்டு கழுவச்சொன்னார். பிறகு இவ்வளவு தீவிரமாகப் பயிற்சி செய்தால் உன்னால் ஐந்து, ஆறு

வருடங்களில் சரோத் பயின்றுவிட முடியும் என்றார். ஆனால் பிரபலமடைவதும், பணம் சம்பாதிப்பதும் உத்திரவாதம் கிடையாது என்பதையும் சொன்னார். மீண்டும் உனக்கு நல்ல வேலை இருக்கிறது என்று சொல்லத்தொடங்கினார். கடைசியில் நீ இப்போது ஊருக்குப் போய் நன்கு யோசித்து முடிவு செய் என்று சொன்னார். கண்டிப்பாக நீ வந்துதான் தீரவேண்டும் என்றால் வா. அப்படி வந்தால் நீ ஒரு பைத்தியக்காரன் என்றுதான் பொருள் என்றார். இப்படியாகத் தொடங்கியது என் பயிற்சி.

பம்பாயில் சிறிது காலம் இருந்த பிறகு, அவர் கல்கத்தா சென்று விட்டார். நானும் அங்கு சென்றேன். மிகுந்த பொருளாதார சிரமங்களுக்கிடையில் ஆறாண்டுகளுக்கு மேலாக அங்கே பயிற்சி பெற்றேன். சரோத் இசையில் தேர்ச்சியடைந்தேன். அப்போது நான் வேலை செய்த சௌத் கேட் பள்ளியில் தொடர்ந்து வேலை செய்ய நான் எம்.ஏ படிக்க வேண்டிய தேவை இருந்தது. அதற்காக பெங்களூருக்கு

1960 ஆம் ஆண்டு இறுதியில் வந்தேன். அப்போது காதல், கல்யாணம் எல்லாம் நடந்து வாழ்க்கை திசை மாறி விட்டது. மீண்டும் கல்கத்தா செல்ல முடியவில்லை. ஆங்கில இலக்கியத்தில் முனைவர் பட்டம் பெற்றேன். பின்னர் திருச்சி வந்தேன். இங்கேதான் மணமுறிவு ஏற்பட்டது. வாழ்க்கையில் வலி மிகுந்த விஷயங்களும், மகிழ்ச்சியான விஷயங்களும் எனக்கு திருச்சியில் நிகழ்ந்தது. அதனால் இந்த ஊருடன் எனக்கு ஒரு விசேஷ உறவிருக்கிறது.

சுபகுணராஜன்: திரைப்படங்களுக்கு இசையமைக்கும் வாய்ப்பு எப்படி அமைந்தது?

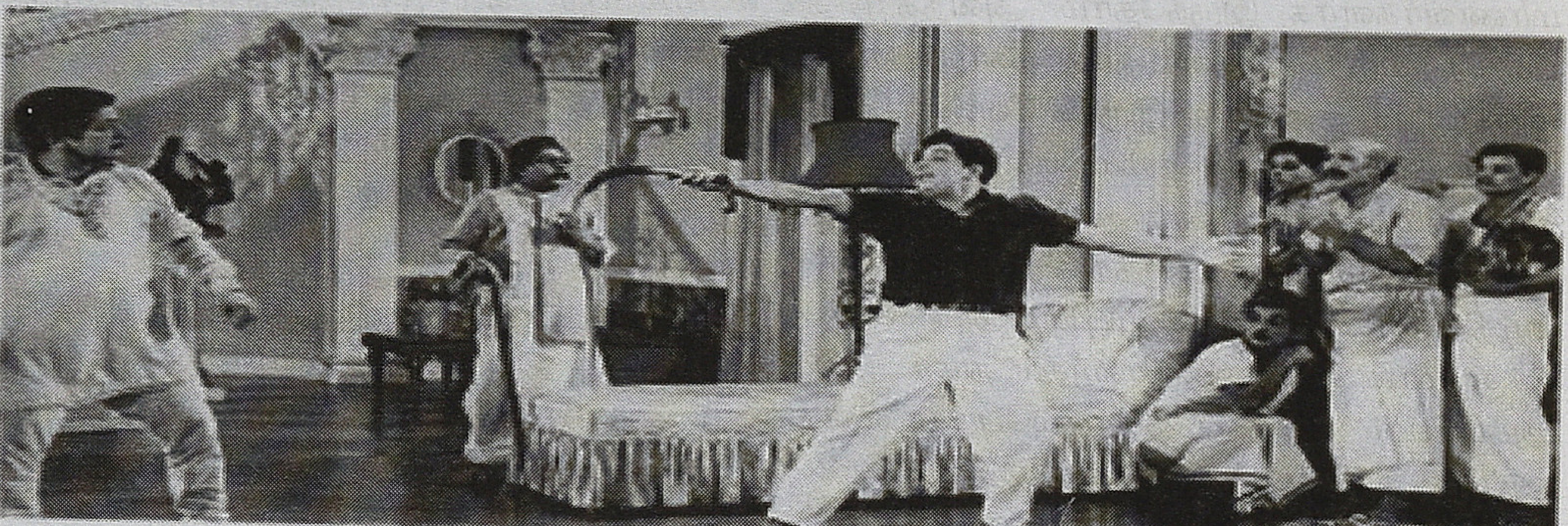
ராஜீவ் தாராநாத்: என் குரு அலி அக்பர் கான் கல்கத்தாவில் சினிமாவுக்கு இசையமைப்பார். என்னைக் கூட்டிக்கொண்டு போவார். எனக்கு பணம் தேவை என்று தெரியும். அதனால் ஏதாவது ஒரு சிறிய வேலைக்கு கூட்டிக்கொண்டு போவார். அதற்கு ஒரு கால்ஷீட் போட்டு ஒரு இருபது ரூபாய் பணம் கிடைக்கும். அவர் இசையமைத்த ஒரு படத்தில் ஒரு சரோத் கலைஞருக்கு ஒரே ஒரு காட்சியில் க்ளோஸ் அப் வைக்கவேண்டி இருந்தது. என்னை நடிக்கச் சொன்னார். தபன் சின்ஹாவின் Hungry Stones என்ற படம். பீரியட் காஸ்டியூம் எல்லாம் போட்டுக்கொண்டு ஒரு எக்ஸ்டிராவாக நடித்தேன். பின்னர், பெங்களூரில் யூ.ஆர். அனந்தமூர்த்தி சமஸ்காரா நாவல் எழுதினார். நல்ல நாவல். அதை கிரீஷ் கர்னாட் படித்தார். அவருக்கு சினிமா மேல் ஒரு கண் உண்டு; நல்ல ஃபிலிம் சென்ஸ் உண்டு. இந்த நாவலை படமாக்கலாமே என்று நினைத்தார். இங்கே பட்டாபிராம ரெட்டி, ஸ்நேகலதா ரெட்டி எல்லாரையும் பிடித்து படம் செய்ய முனைந்துவிட்டார். அப்பொழுது என்னை இசையமைக்கக் கூப்பிட்டார்கள். இரண்டு காரணம். ஒன்று நான் அனந்தமூர்த்தியின் நண்பன்; அவர் எழுத்தாற்றலை முதலில் அடையாளப்படுத்தியவர்களில் ஒருவன். அவருடைய முதல் சிறுகதைத் தொகுதிக்கு நான் ஒரு நீண்ட முன்னுரை எழுதியிருந்தேன்; இசை நன்றாகத் தெரியும். கொஞ்சம் திரைப்பட அனுபவம் உண்டு; இதெல்லாம் ஒரு பக்கம். இரண்டாவது காரணம், அவர்களிடம் காசு கிடையாது; எனக்கும் எவ்வளவு காசு கேட்க வேண்டும் என்று தெரியாது. இதனாலெல்லாம் அந்த படத்திற்கு இசையமைத்தேன். அது மிகவும் பிரபலமாகிவிட்டது.

ராஜன் குறை: அது திருச்சி வருவதற்கு முன்னாலேயே நிகழ்ந்தது இல்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: இல்லையில்லை. திருச்சியில் இருக்கும்போதுதான் நிகழ்ந்தது. கோழிப்பண்ணை வைத்திருந்தேனே, அந்த வீட்டில் இருக்கும்போதுதான் 1970யில் *சம்ஸ்காரா* எடுத்தார்கள். சென்னைக்குச் சென்று இசையமைத்தேன்.

ராஜன் குறை: திருச்சியில் வசித்தபோது தமிழ் சினிமா பார்க்கத் துவங்கிவிட்டீர்கள் இல்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: ஆமாம். நிறைய பார்த்தேன். குறிப்பாக எம்.ஜி.ஆர். படங்கள். என் பையனுக்கு அது நல்ல பொழுதுபோக்காக இருக்கும். அம்மா விட்டுவிட்டுப் போய்விட்டாள் இல்லையா. குழந்தை அவன். அப்போ



குறிப்பாக எம்.ஜி.ஆர். படங்கள். என் பையனுக்கு அது நல்ல பொழுதுபோக்காக இருக்கும். அம்மா விட்டுவிட்டுப் போய்விட்டாள் இல்லையா. குழந்தை அவன். அப்போ போலாம் வா என்று கூட்டிப்போவேன். "நான் ஆணையிட்டால்..." அது அவனுக்கு மிகவும் பிடிக்கும்.

போலாம் வா என்று கூட்டிப்போவேன். "நான் ஆணையிட்டால்..." அது அவனுக்கு மிகவும் பிடிக்கும். மற்ற படங்களும் பார்ப்போம். ஆனால் எம்.ஜி.ஆர் படங்கள் எது போட்டாலும் தவற விட மாட்டோம். அவனுக்கு இப்போதும் கொஞ்சம் நினைவு இருக்கிறது. அமெரிக்காவில் ஃபிளோரிடாவில் இருக்கிறான். திடீரென்று *"நம் நாடு"* என்று சொல்லுவான். நான் திருச்சியில் இருக்கும்போதுதான் அ.தி.மு.க கட்சி தொடங்கினார் எம்.ஜி.ஆர். அதற்கு முன்னால் க்ளைவ்ஸ் ஹாஸ்டல் சம்பவம் நடந்தது.

ராஜன் குறை: நீங்கள் ஒருமுறை அ.தி.மு.க திருச்சி கூட்டத்தில் பேசினீர்கள் இல்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: ஆமாம். திருவெறும்பூரில் ஒரு கூட்டத்தில் நான் பேசினேன். ஆல்பர்ட் மொழிபெயர்த்தார். நான் Regional Engineering College-இல் பணியாற்றிய போது அங்கே பியூனாக இருந்தவர்தான் கட்சித் தலைவர். மேடையில் பக்கத்தில் இருந்தவர், "சார் என்னைத் தெரிகிறதா?" என்று கேட்டார். எனக்குத் தெரியவில்லை. "நான் உங்களிடம் பணியாற்றினேன். நான் இப்போது கட்சித்தலைவராக இருக்கிறேன்" என்று சொன்னார். அவர்களிடம் ஒரு நாகரீகம் இருந்தது. அங்கிருந்த பலரும் ஏழைகள். அழுக்குடன் கிழிந்த ஆடைகள் அணிந்திருந்தார்கள். அவர்கள் கேட்டார்கள்: "உங்கள் பேச்சை போலீஸ்காரர் பதிவு செய்வார். நாம் வேண்டாம் என்று சொல்லலாமா?" நான் பரவாயில்லை பதிவு செய்யட்டும் என்று சொல்லிவிட்டேன். ஏதோ ஒரு வேகம். மிகவும் பரபரப்பான நேரம். பாண்டிச்சேரியில் அ.தி.மு.க கூட்டணி அமைத்த ஆட்சி காசி செட்டி என்பவர் கட்சி மாறியதால் ஒரு நாளில் கவிழ்ந்துவிட்டது. அ.தி.மு.க ஆட்சியில் இருப்பது என்றால் என்ன அர்த்தம் என்று

பேசினேன். தி.மு.க ஆட்சி செய்த தவறுகள் பற்றி பேசினேன். க்ளைவ்ஸ் ஹாஸ்டல் சம்பவமெல்லாம் பற்றிப் பேசினேன். ஏதோ ஒரு வேகம் அந்தச் சமயத்தில். இப்போது யோசித்துப் பார்த்தால் வியப்பாக இருக்கிறது. நான் பேசியவுடன் கால் வலி காரணமாக கிளம்பிவிட்டேன். அந்தக் கூட்டத்தில் காசு வசூலித்தார்கள். எனக்கு ஏற்கனவே டாக்ஸி அமர்த்திவிட்டார்கள். ஆனாலும் வசூலித்த காசை என்னிடம் கொடுத்து "சார் போகும்போது ராஜா ஹோட்டலில் பிரியாணி வாங்கிக் கொண்டு போங்கள், சாப்பிடுவதற்கு" என்று சொன்னார்கள். அது எப்படிப்பட்ட விருந்தோம்பல் பண்பாடு? ரோட்டரி கிளப்பிலும், தில்லை நகரிலும் பேசக் கூப்பிட்டால் உங்களிடம் டூ வீலர் இருக்கிறதல்லவா? அப்போ சரி அதில் வந்துவிடுங்கள் என்றுதான் சொல்வார்கள். ஏனெனில் போக்குவரத்திற்கு காசு கொடுக்கவேண்டாம் என்ற எண்ணம் இருக்கும். அவர்களுக்கு நான் அ.தி.மு.க கூட்டத்தில் பேசியது பிடிக்கவில்லை. என்ன இது தாராநாத் நீங்கள் போய் அந்த riff-raff கூட்டத்தில் பேசினார்களாமே என்று கேட்டார்கள். அந்த வார்த்தையை என்னால் மறக்க முடியாது. Riff-raff. அவ்வளவு ஏளனம் அந்த எளிய மக்களைப் பார்த்தால்.

ராஜன் குறை: உங்களைப் போன்ற ஒருவர் அ.தி.மு.க கூட்டத்தில் பேசவேண்டும் என்று முடிவெடுத்தது எப்படி? சாதாரணமாக நிகழக்கூடியதில்லையே அது?

ராஜீவ் தாராநாத்: நான் வாழ்க்கையில் செய்த பல காரியங்கள் சாதாரணமாக யாரும் செய்வதில்லை. சாதாரணமாக வாழ்வதுபோல வாழ்ந்திருந்தால் நான் ஒரு சீஃப் செக்ரடரியாகவோ, வைஸ்சான்சலராகவோ ரிடையர் ஆகியிருப்பேன். என்ன செய்வது?

ராஜன் குறை: அது சரிதான். ஆனால் எந்தச் சூழ்நிலையில் நீங்கள் கட்சிக்கூட்டத்தில் பங்கேற்கும்படி நேர்ந்தது என்று சொல்லுங்களேன்.

ராஜீவ் தாராநாத்: நான் எம்.ஜி.ஆர் மக்களிடையே ஏற்படுத்திய தாக்கத்தின் மீது உணர்வுபூர்வமான ஈடுபாடு (passionately involved) கொண்டிருந்தேன். எம்.ஜி.ஆர் சொன்னதெல்லாம் அங்கு செயலாக வடிவெடுத்ததில் எனக்கு மிகவும் உணர்வுபூர்வமான ஈடுபாடு இருந்தது. நான் மிளகு பாறை அருகே வசித்த வீதியில் குழந்தைகள் யாரும் அழக்கூடாது என்ற எழுதப்படாத விதி இருந்தது. யாராவது குழந்தைகளோ, சிறுவர்களோ அழுதால் உடனே பிறர் அதற்கு ஏதாவது மிட்டாய் கொடுத்து சமாதானம் செய்து விடுவார்கள். சிரித்து வாழ வேண்டும் என்று எம்.ஜி.ஆர் பாடியதால் அப்படி ஒரு ஏற்பாடு. இதையெல்லாம் அருகிலிருந்து பார்த்ததால் எனக்கு ஒரு பெரிய ஈடுபாடு.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் எம்.ஜி.ஆர் படங்களில் ஆர்வம் கொண்டிருந்ததாகச் சொல்கிறீர்கள்...

ராஜீவ் தாராநாத்: எம்.ஜி.ஆர் மீதுதான் ஆர்வம். படங்களில் இல்லை. படம் என் பையனுக்காக போவோம். அப்படியே எனக்கும் கொஞ்சம் சுவாரசியமாகத்தான் இருக்கும். ஆனால் அவர்மீது எனக்கு ஒரு பிரியம் இருந்தது.

சுபகுணராஜன்: அந்தப் படங்களுக்கு இசையமைத்த எம்.எஸ்.விஸ்வநாதன், கே.வி.மகாதேவன் போன்றவர்களைப் பற்றி என்ன நினைத்தீர்கள்?

ராஜீவ் தாராநாத்: நல்ல இசையமைப்பாளர்கள். மிக நன்றாக செய்துகொண்டிருந்தார்கள். இந்திய திரை இசை என்பது வரலாற்று ரீதியாக மிக முக்கியமானது. பெரிய சாதனைகள் நிரம்பியது. யோசித்துப்பார்த்தால் 1935 இல் அல்லது 1936 இல் ... எந்த வருடம் பேசும்படம் வந்தது?

ராஜன் குறை: 1931.

ராஜீவ் தாராநாத்: ஆமாம். ஆலம் ஆரா முதல் பேசும் படம். அப்போதிலிருந்தே பெரிய இசைக்கலைஞர்கள் திரை இசைக்கு பங்களித்தார்கள். சைகல், பங்கஜ் மல்லிக், கானன் தேவி, கே.சி.டே இப்படி. அதே காலகட்டத்தில் தமிழில் என்ன நடந்தது என்று தெரியவில்லை; அப்போது பெரிதாக ஒன்றுமில்லை என்று நினைக்கிறேன். கொஞ்சம் பின்னால்தான் தமிழில் திரையிசை தலையெடுக்கிறது. தமிழ், தெலுங்கு இரண்டிலும், கர்னாடகவை விட்டுவிடலாம், பல சமயங்களில் ஹிந்தி திரையிசையிலிருந்து தழுவி பாடல்கள் போடுவது நடக்கிறது. ஒரு நல்ல உதாரணம், "காற்றினிலே வரும் கீதம்" எம்.எஸ்.சுப்புலெட்சுமி பாடிய பாடல். அது 'டூட் கயே மன் பீனா' என்ற பாடலின் தழுவல். ஜோதிகா ராய். அந்த பாடல்களைக் கேட்டாலே தெரியும்; அது தமிழ் புலத்தைச் சேர்ந்ததில்லை என்று. ஆனால் தமிழின் திரையிசை என்பது தண்டபாணி தேசிகர், கே.பி.சுந்தராம்பாள், எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர் இவர்கள். நான் எம்.கே.டியை பிற்காலத்தில்தான் அறிந்துகொண்டேன். தமிழிசை என்றால் என்ன என்பதே ஆராய்ச்சிக்குரியதாகத்தான் இருக்கிறது. பண், யாழ் என்பதெல்லாம் எங்கே போயிற்று என்று தெரியவில்லை. ஆரியர்களால் ஒழிக்கப்பட்டுவிட்டது. இலங்கையில்தான் "யாழ்ப்பாணம் கூட இருக்கிறது. இங்கே இல்லை. அது ஒரு புறம். நான் தமிழ்ப்படம் மீண்டும் அதிகம் பார்த்தது அறுபதுகளில்தான். விஸ்வநாதன் அதிகம் இசையமைத்துக்கொண்டிருந்தார். ஒரு சில பாடல்களெல்லாம் அற்புதமாக இருக்கும். மிகவும் சிறப்பாக இருக்கும். அதன் பின் ஒரு பெரிய நகர்வு, a giant step forward, ஏ.ஆர்.ரஹ்மான்.

நான் வாழ்க்கையில் செய்த பல காரியங்கள் சாதாரணமாக யாரும் செய்வதில்லை. சாதாரணமாக வாழ்வதுபோல வாழ்ந்திருந்தால் நான் ஒரு சீஃப் செக்ரடரியாகவோ, வைஸ்சான்சலராகவோ ரிடையர் ஆகியிருப்பேன்.

ராஜன் குறை: இளையராஜா?

ராஜீவ் தாராநாத்: இளையராஜாவும்தான். அவரும் பெரிய கலைஞர்தான். ஆனால் என்னை மிகவும் கவர்ந்தது ரஹ்மான். இந்த இடத்தில் objective and subjective மதிப்பீடுகளுக்கிடையே குழப்பம் வந்துவிடும் இல்லையா? ரஹ்மான் மிகவும் குறிப்பிடத்தகுந்தவர். மெட்டாபிஸிகல் பொயட்ரி பற்றி ஜான்சன் என்ன சொன்னார்?

எம்.நாகராஜன்: heterogenous elements yoked together... (பல மூலங்களை கொண்ட அம்சங்கள் ஒன்றாக இழுத்துக் கட்டப்பட்டது...)

ராஜீவ் தாராநாத்: அதுதான் "தில்லானா, தில்லானா." அதில் மிருதங்கம் இருக்கிறது, பூடானிய இசை இருக்கிறது.

எல்லாம் சேர்ந்து இயங்கும்போது அற்புதமாக இருக்கிறது. அதுல என்ன இருக்கு என்று கேட்பது அறியாமை. தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். மிருதங்கம் என்றால் என்ன, பூடானிய இசை என்றால் என்ன என்று. அதையெல்லாம் சேர்த்துப்போட்டு ஒரு இசை. Heterogenous elements...

ராஜன் குறை: இது போன்ற பல மூலங்களைக் கொண்ட அம்சங்கள் ராஜா எழுபதுகளின் பிற்பகுதியில் இசையமைக்கத் தொடங்கியபோதே வரவில்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: எனக்கு அவ்வளவு தெளிவாக நினைவில்லை. நான் அப்போது ஹைதராபாத்தில் இருந்தேன். அங்கே தமிழே கிடையாது.

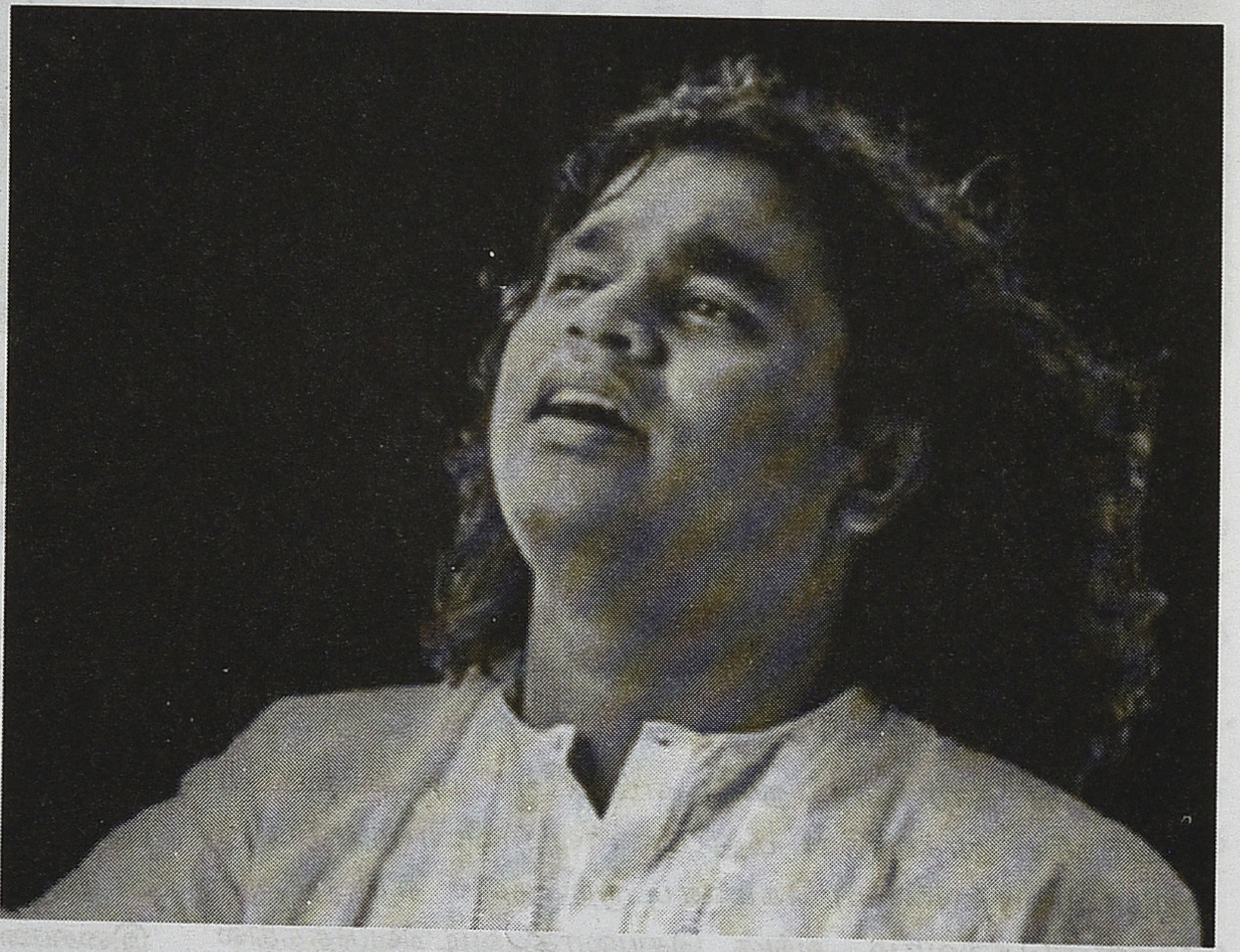
எம்.நாகராஜன்: ராஜாவின் முக்கியமான காலகட்டத்தில் இவருக்கு தமிழகத்துடன் தொடர்பிருக்கவில்லை. ஹைதராபாத்தில் இருந்தார், பிறகு பூனேவில் இருந்தார். அதனால் பல முக்கியமான பாடல்கள் இவர் கவனத்திற்கு வராமல் போயிருக்கலாம்.

பழகியதால் அவர்களுக்கு அதிக சாத்தியங்கள் தெரியும். ரஹ்மான் போன்றவர் எங்களைவிட வெர்ஸ்டைல். பிறகு, நாங்கள் ராகத்துக்கு கட்டுப்பட்டுவர்கள். ஒரு ராகத்தில் தொடங்கினால் அதிலேயே போய்க்கொண்டிருப்போம். அவர்கள் அப்படியல்ல. பல விதங்களில் இசையைக் கையாளக்கூடியவர்கள். இப்படி சொல்லிக்கொண்டே போகலாம். இந்த பேட்டி ஆங்கிலத்திலோ, பெங்காலியிலோ வந்தால் ரவிசங்கர் என்ன இப்படிச் சொன்னாயா என்று கேட்பார். அவர்தான் என்னை இசைக்கலைஞராக வாழ வைத்தவர். ஆங்கிலப்பேராசிரியராக இருந்தவனை திட்டி முழுநேர இசைக்கலைஞராக இருக்க சொன்னார்.

சுபகுணராஜன்: ஆனால் நீங்கள் தொடர்ந்து அவந்த் கார்ட் படங்களுக்கு மட்டும்தான் இசையமைத்திருக்கிறீர்கள் இல்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: ஆமாம் ஐயா. ஆமாம். அதுதான் பெரிய தப்பாகப் போய்விட்டது. *சம்ஸ்காரா* போன்ற

ஏ.ஆர்.ரஹ்மான் இருக்கிறாரில்லையா? அவர்தான் இன்று உலகில் முக்கியமான ஒரு நிகழ்வு. அவ்வளவு கற்பனை. அவருக்குரிய புகழை அவர் இன்னம் அடையவேண்டும்.



ராஜன் குறை: சமஸ்காரா போன்ற படங்களுக்கும் அவற்றை எப்படிச் சொன்னாலும், ஆர்ட் சினிமா, அவந்த் கார்ட் சினிமா அல்லது பாரலல் சினிமா, சரியாகப் பொருந்துவதில்லை அவ்வகையான படங்களுக்கும் வெகுஜன சினிமாவுக்கும் திரையிசையை அணுகும் விஷயத்தில், என்ன வித்தியாசம் என்று நினைக்கிறீர்கள்?

ராஜீவ் தாராநாத்: ரவி ஷங்கரை எடுத்துக்கொள்வோம். *பதேர் பாஞ்சாலி* படத்திற்கு இசையமைத்தார். அங்கேதானே தொடக்கம். அந்தப் படங்களுக்கெல்லாம் மிகவும் குறைந்த பட்ஜெட். ஒன்றிரண்டு இசைக்கருவிகள்தான் உபயோகிக்க முடியும். அதிகம்போனால் மூன்று. வெளியே பெரிய பேர் இருக்கும். ரவி ஷங்கர் இசை. அலி அக்பர் கான், விலாயத் கான் இசை என்று. நானும் பல படங்களுக்கு செய்திருக்கிறேன். எங்களை பிற பாபுலர் சினிமாக்காரர்கள் உபயோகிக்க விரும்புவதில்லை. நீங்கள் ரொம்பப் பெரியவர்கள்; நீங்கள் அங்கேயே இருங்கள் என்பார்கள். அதனால் என் போன்றவர்களுக்கு சில விஷயங்கள் தெரியாது. என்ன தெரியாது என்று பார்ப்போம். கலைப்படங்களில் இசையை பயன்படுத்துவது என்பது வேறு. பின்னணியில் சில வாத்தியங்கள். பாடல்கள் பெரும்பாலும் கிடையாது. எப்போதாவது பின்னணியில் ஒலிக்கும். அதனால் எங்களுக்கு என்ன தெரியாது என்றால் என்னென்ன இசைக்கருவிகள் இருக்கின்றன, அவற்றை எப்படியெல்லாம் பயன்படுத்தலாம், அவற்றின் சாத்தியங்கள் என்ன என்று தெரியாது. அதற்கு அங்கேயே பழக வேண்டும். இளையராஜா, ரஹ்மான் எல்லாம் அங்கேயே பழகியவர்கள்.

படங்களுக்கு இசை அமைத்தபிறகு மற்றவர்கள் கூப்பிட மாட்டார்கள். ஏ.ஆர்.ரஹ்மான் இருக்கிறாரில்லையா? அவர்தான் இன்று உலகில் முக்கியமான ஒரு நிகழ்வு. அவ்வளவு கற்பனை. அவருக்குரிய புகழை அவர் இன்னம் அடையவேண்டும். அவர் முதலில் ஒரு அவந்த் கார்ட் படத்திற்கு போட்டிருந்தார் என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். அவ்வளவுதான். அப்புறம் தேர்ட் ஏஸி கம்பார்ட்மெண்டில் லோயர் பர்த் புக் பண்ணிக்கொண்டு திருச்சி சினி ஃபோரத்துக்கு வந்து லெக்சர்தான் கொடுக்கவேண்டும். வேறு எதுவும் செய்திருக்க முடியாது.

சுபகுணராஜன்: ஆக உங்கள் விருப்பத்தின் காரணமாக நீங்கள் அப்படி முடிவுசெய்யவில்லை; அது தற்செயலாக அப்படி அமைந்துவிட்டது இல்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: ஆமாம். முதல் அடியை தவறாக எடுத்து வைத்துவிட்டேன். சமஸ்காராவுக்கு இசை அமைத்தது வெற்றிகரமாக அமைந்துவிட்டது. அதனால், அதைப் போன்ற படம் எடுப்பவர்களெல்லாம் சரி தாராநாத்தை

கூப்பிட்டால் அவருக்கு வேறு ஆசிரியர் வேலையும் சம்பளமும் இருக்கிறது. அதனால் அதிகம் காசு கொடுக்கவேண்டாம். ஒரு வாரக்கடைசியில் வாருங்கள் இசையமைக்க என்றால், எனக்கும் அது ஆசை. போய்விடுவேன். அப்படியே தொடர்ந்து இருந்துவிட்டது.

ராஜன் குறை: நீங்கள் கொஞ்சம் மெயின்ஸ்டிரீம் சினிமா போன்ற லங்கேஷின் படத்திற்கும் இசையமைத்திருக்கிறீர்கள் இல்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: அது என்ன மெயின்ஸ்டிரீம் சினிமா. அது மோசமாக எடுக்கப்பட்ட படம். அவ்வளவுதான் (சிரிப்பு).

சுபகுணராஜன்: திரையிசையைப் பொறுத்தவரை மேற்கத்திய படங்களுக்கும், இந்திய, தமிழ்ப் படங்களுக்கும் அடிப்படை வேறுபாடுகள் உண்டா?

ராஜீவ் தாராநாத்: இல்லை. அடிப்படையில் இசையின் பயன்பாட்டில் அதிகம் வித்தியாசம் கிடையாது. ஒரே

மாதிரியான சிந்தனைதான். சில மைய உணர்ச்சிகள். காதல். சோகம். திகில். என்பது போல. என்ன நம்ம ஊரில் கொஞ்சம் பொறுமை கிடையாது. எடுத்தவுடனேயே கொஞ்சம் அழுத்தமாகப் போடுவார்கள். ஒரே மாதிரியாக மீண்டும் செய்வார்கள். அங்கே இதைத் தவிர்ப்பார்கள். நல்ல படங்களைப் பற்றி நான் சொல்கிறேன். அதற்கு மேல் நாம் எந்த மூலங்களிலிருந்து எடுக்கப்போகிறோம் என்பதுதான் வித்தியாசம். சமைக்கவேண்டும். எந்த சாமான்கள் இருக்கிறதோ அதைவைத்துதானே சமைக்க முடியும் இரண்டு விஷயம் தேவை: சமைக்கத் தெரியவேண்டும், மளிகை சாமான்கள் இருக்கவேண்டும். அதைப்போல. அவர்களுக்கு ஆதாரம் மேற்கத்திய செவ்வியல் இசை. நமக்கு ஹிந்துஸ்தானி, கர்நாடக இசை மரபுகள். ஹிந்துஸ்தானி இசை பாடல்களுக்கு வசதியானது. இலேசாக எடுத்துப்போட்டால் அழகாக அமைந்துவிடும். "ஆயிரம் நிலவே வா...ஓராயிரம் நிலவே வா" அதைப்போல. சில சமயம் அதில் கொஞ்சம் மேற்கத்திய அம்சங்கள் சேர்ப்பது. "பளிங்கினால் ஒரு மாளிகை; பருவத்தால் மணி மண்டபம்" அதைப்போல. அது ஒரு ஸ்பானிஷ் பாட்டு. அதை நாம் கேட்டதில்லை. நான் கல்லுக்குழி. நீங்கள் திருவெறும்பூர். நமக்கு அது தெரியாது. அடடா எவ்வளவு நல்ல பாட்டு என்று கேட்கிறோம். அது திருட்டு வேலை. அவர்கள் மேற்கில் அதைச் செய்வதில்லை. நாம் செய்கிறோம். அதற்குக் காலனீயம் காரணம். அந்நிய மோகம். நம் பெயரே நமக்குப் பிடிக்காது. தி.மு.க வராவிட்டால் தமிழ்ப்பெயர்களே குறைந்திருக்கும். கனிமொழி. எவ்வளவு அழகான பெயர்.

கல்கத்தாவை எடுத்துக் கொண்டால் நியூ தியேட்டர்ஸ் ஒரு மகத்தான துவக்கம். அங்கே இலட்சியமும், திறமையும் ஒன்றாகக் குடியிருந்தது. சைகலை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். மவுண்ட் எவரெஸ்ட் அவர்.

சுபகுணராஜன்: நம்முடைய படத்தில் ஏதோவொரு கட்டத்தில் உணர்வுகளைச் சொல்ல மேற்கத்திய கருவிகளைப் பயன்படுத்தும்போது உறுத்தலாக இருக்க வேண்டுமல்லவா?

ராஜீவ் தாராநாத்: ஆனால் எது தமிழ் வாத்தியம்? தமிழ் இசைக்கருவி என்று எதைச் சொல்ல முடியும்? கன்னட இசைக்கருவி எது? தம்மட்டைதான். அதை நான் நிறைய போட்டிருக்கிறேன். *சமஸ்காரா*வில். அப்போது எனக்கு ஒரு முட்டாள்த்தனமான கோட்பாடு. ஒரு இசைக்கருவியை ஒரு கதாபாத்திரம், ஒரு சாதி இதனுடன் அடையாளப்படுத்தி அதை அவர்களுக்கு மட்டும் உபயோகிப்பது. அப்படி செய்யவேண்டிய தேவையில்லை. இப்போது இசையமைத்தால் அப்படிச் செய்யமாட்டேன். நம்முடைய இசைக்கருவிகள் எவை? வேறென்ன செய்யலாம் என்றால் இசைக்கருவிகளை மிகக்குறைவாக பயன்படுத்தி தண்டபாணி தேசிகர் போன்ற குரலுடையவரை பாட வைக்கலாம். "மாடு படுத்திருக்கு மலை போலே" அதில் எந்த இசைக்கருவி பயன்பட்டது என்று யோசிக்க முடியவில்லை. அவர் குரல் எல்லாவற்றையும் விழுங்கிவிடும்... அந்தக் காலத்தில் நிறைய கிளாரினெட் பயன்படுத்துவார்கள். நல்லவேளையாக இப்போது அது போய்விட்டது. ஏவிம் சின்னம் வரும்போது கிளாரினெட்தான் (பாடிக்காட்டுகிறார்). நம்ம தமிழ் மக்களுக்கு கிளாரினெட் மேல் அப்படி ஒரு விருப்பம்.

ராஜன் குறை: நாதஸ்வரத்துடன் அதற்கு ஒரு தொடர்பிருப்பதுபோல தோன்றுவது காரணமோ?

ராஜீவ் தாராநாத்: அதற்கு என்ன காரணம் காண்பது? எத்தனையோ நூறு பெண்களில் ஏன் ஒரு பெண்ணை உங்களுக்கு பிடிக்கிறது? அதையெல்லாம் தெளிவாகச் சொல்லமுடியாது.

ராஜன் குறை: இந்திய திரைப்பட மரபுகளுக்குள் பெங்காலி, ஹிந்தி, தமிழ், தெலுங்கு இவற்றிற்குள் திரையிசையை பொறுத்தவரை வேறுபாடுகள் உண்டா?

ராஜீவ் தாராநாத்: அப்படிச் சொல்வதற்கு அந்தக்காலத்தில் தமிழில், தெலுங்கில் என்ன நடந்தது என்று சரியாகத் தெரியவேண்டும். கல்கத்தாவை எடுத்துக் கொண்டால் நியூ தியேட்டர்ஸ் ஒரு மகத்தான துவக்கம். அங்கே இலட்சியமும், திறமையும் ஒன்றாகக் குடியிருந்தது.

சைகலை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். மவுண்ட் எவரெஸ்ட் அவர். ஹிந்தியில் என்ன மொஹமத் ரஃபி அது இது என்று. நல்ல பாடகர்கள்தான். ஆனால் சைகலின் உயரம் மகத்தானது. அது போல முடியவில்லை. ஸ்டிரீட் சிங்கர் படம் பாருங்கள். நியூ தியேட்டர்ஸ் படங்களில் நிறைய பாடல்கள் இருக்கும். இந்த திறன்களையெல்லாம் பயன்படுத்த வேண்டும். சும்மா ஒரு குருட்டுப் பிச்சைக்காரன் பாடிக்கொண்டே போய்க்கொண்டிருப்பான். அதெல்லாம் விருந்து. பத்தியச் சாப்பாடு என்று ஒன்று உண்டு. அதுதான் நாங்களெல்லாம் இசையமைக்கும் படங்கள். புடலங்காயை விட்டால் பங்கஜ் மல்லிக், சைகலுக்கெல்லாம் பேசத்தெரியாது. ஏ.ஆர்.ரஹ்மானுக்கு பேசத் தெரியாது. அவர்களுக்குத் தெரிந்ததையெல்லாம் இசையில் செய்துவிடுவார்கள். அவ்வளவுதான். இவர்கள் ஆனால் பிரமாதமாகப் பேசுவார்கள். படத்தைப் போடு. பிரஸ் கான்ஃபரன்ஸ் போடு. எல்லாரும் விட்டால் போதும் என்று ஓட வேண்டும். (அறையில் பலத்த சிரிப்பு) அப்படி பிரமாதமாக விளக்கம்; பேச்சு.

ராஜன் குறை: உங்களுக்கு புட்டண்ண கனகல் போன்ற

பீர்க்கங்காய். பீர்க்கங்காயை விட்டால் புடலங்காய். அங்கே நடப்பது விருந்து. சிக்கன் அது இது என்று.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் சொல்வதை புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. ஆனால் கலைப்படம் எடுப்பவர்கள் அதை ஒரு இலட்சியமாகச் சொன்னார்கள் இல்லையா? நாங்கள் மௌனத்தைக் கூட உபயோகப்படுத்துவோம் என்றெல்லாம் கூறப்பட்டதில்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: அதெல்லாம் நல்ல பேச்சு. பத்தியச் சாப்பாடுக்காரனுக்குப் பேச்சுத் திறமை அதிகம். உங்களுடன் பேசிக்கொண்டிருக்கிறானே அவன் உட்பட. பாவம் அந்த இயக்கனர்களுடன் பழக்கம் இருந்ததில்லையா? அவருடன் சேர்ந்து படம் பண்ணும் சந்தர்ப்பம் அமையவில்லையா?

ராஜீவ் தாராநாத்: இல்லை. அதுதான் நான் சொன்னேனே. முதல் அடி தவறாகப் போய்விட்டது. அதனால் மற்றவர்களுக்கு பயம். எதற்கு இவனைப் போட்டு பிரச்சினை என்று. புட்டண்ண கனகல் வீட்டிற்கெல்லாம் வருவார். பேசிக்கொண்டிருப்பார்.

ராஜன் குறை: நீங்கள் இசையமைத்த படங்களிலேயே உங்களுக்கு பிடித்த படம் எது?

ராஜீவ் தாராநாத்: எதுவுமில்லை.

ராஜன் குறை: ஒப்பீட்டு ரீதியாக?

ராஜீவ் தாராநாத்: ஊகூம். எதுவும் கிடையாது. என்ன ஒரு படமென்றால் ஆறு பாட்டு இருக்கவேண்டும். ஒவ்வொரு பாட்டிற்கும் ஒவ்வொரு விதமாக இசை அமைக்க வேண்டும். அதெல்லாம் ஆசை. என் நிறைவேறாத ஆசை. ஒரே ஒரு பாட்டு. *சிருங்கார மாஸா* படத்தில். வாணி ஜெயராம் பாடினார். அந்த பாட்டிற்கு ஒரு விருது கிடைத்தது. படம்தான் சரியில்லை. அதை யாரும் பார்க்க விரும்பவில்லை.

ராஜன் குறை: யார் இயக்கிய படம் அது?

ராஜீவ் தாராநாத்: பட்டாபிராம ரெட்டி. அதுதான் சொன்னேனே. ராஜீவ் தாராநாத்திற்கு பெரிதாகக் காசு தரவேண்டாம். அதனால் சந்தர்ப்பம்.

ராஜன் குறை: நீங்கள் கடைசியாக இசையமைத்த படம் எம்.டி.வாசுதேவன் நாயரின் *கடவு* என்ற படம் இல்லையா?

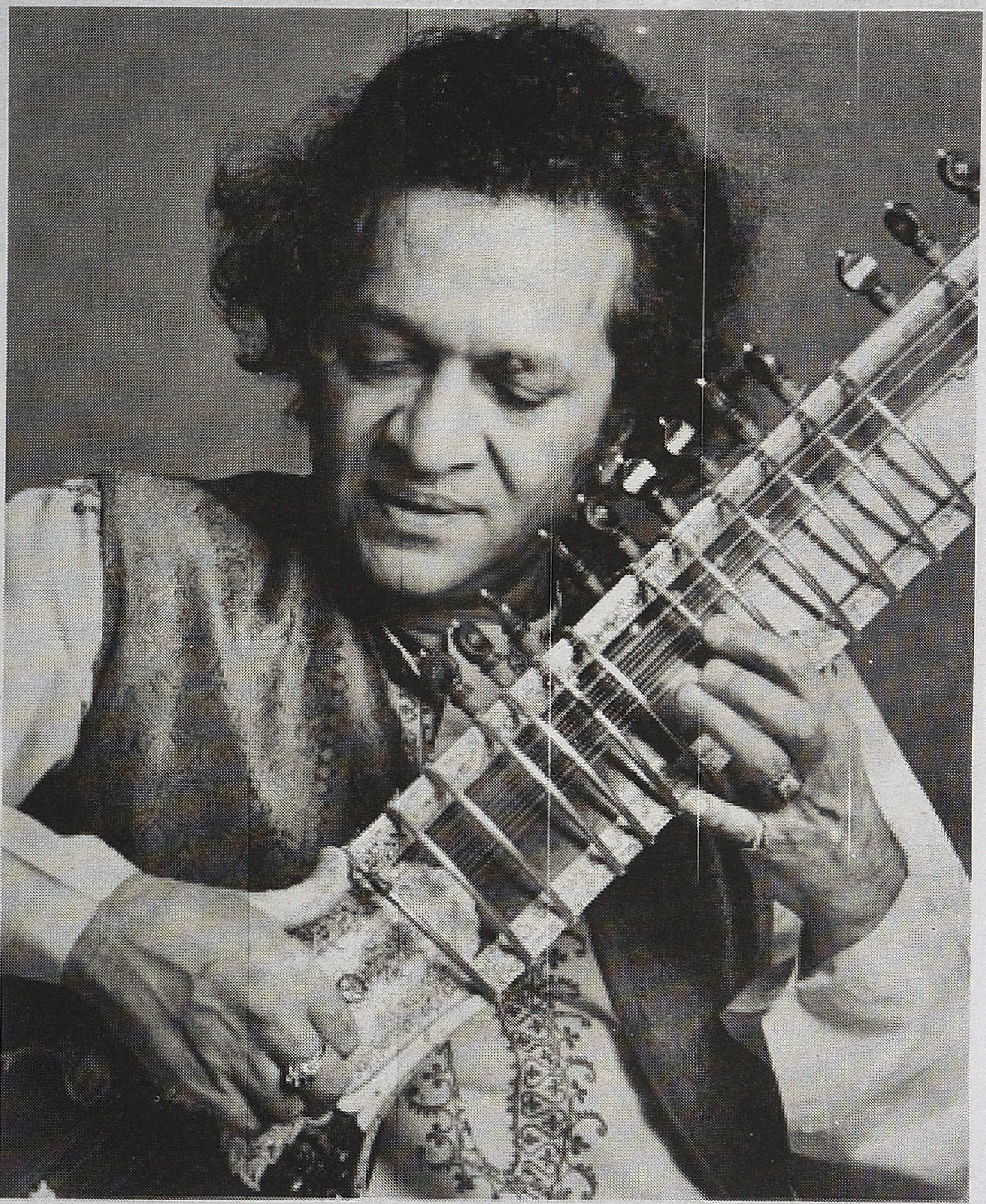
ராஜீவ் தாராநாத்: ஆமாம். அதன் பிறகு எம்.எஸ்.சத்யுவின் ஐந்தாறு சிறு படங்களுக்கு இசையமைத்தேன். அவை எங்கும் காண்பிக்கப்படமாட்டாது என்பது ஒரு விதி போல இருக்கிறது.

ராஜன் குறை: உங்கள் பார்வையில் சந்தோஷமாக இசையமைக்கும் சினிமாவில் இந்திய அளவில் சிறந்த இசையமைப்பாளர்கள் என்று யாரையெல்லாம் சொல்வீர்கள்?

ராஜீவ் தாராநாத்: ஏ.ஆர்.ரஹ்மான் எல்லோரையும்விட முண்ணனியில் இருக்கிறார். He is miles ahead of anybody else. அவருடைய versatility (அழுத்திக் கூறுகிறார்) அபாரமானது.

சுபகுணராஜன்: ரஹ்மான் ஒரு ஆர்கஸ்டிரேஷன் மட்டும்தான் செய்கிறார், அவர் ஒரு கம்போஸர் இல்லை என்று சிலர் கருதுகிறார்களே. அதைப்பற்றி என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

ராஜீவ் தாராநாத்: அப்படியா? உதாரணமாக சின்ன சின்ன ஆசை பாட்டை எடுத்துக்கொள்ளுங்கள். அதன் முதல் வரி கௌட் சாரங் என்ற ராகம் (பாடிக்காட்டுகிறார்). அவர் தெரிந்துதான் கம்போஸ் செய்கிறார். அவரைப் பிடிக்காதவர்கள் ஏதாவது கூறலாம். இதில் இரண்டு பக்கம் இருக்கிறது. ஒன்று, அந்த சினிமாவுக்கு ஒரு தேவையிருக்கிறது. அதற்கு எப்படி இசையை தரவேண்டும் என்பது ஒன்று. இன்னொருபக்கம் திரும்பினால் ஆடியன்ஸ். அவர்களுக்குத் திருப்தி தரும்படியும் இசையமைக்கவேண்டும். அப்போது ஒரு தில்லானா, தில்லானா பாட்டு இரண்டையும் செய்கிறது. "நான் ஆணையிட்டால்...அது நடந்துவிட்டால்" இரண்டையும் செய்தது. அந்தப் பாட்டை இப்போது கேட்டாலும் இளமையாக, சுறுசுறுப்பாக உணர்கிறேன். என்ன நீங்கள் இப்படிப் பேசலாமா என்று கேட்டால் ஆமாம் அதுதான் உண்மை என்றுதான் சொல்லவேண்டும். வெட்கமில்லாமல் ஒத்துக்கொள்கிறேன். (மௌனம்) பொதுவாக இசை என்பது என்ன செய்யும்? திரையில் இருப்பதை வழிமொழியும் (endorses), வேறுபடுத்திக் கூறும் (counterpoints), அல்லது போலிசெய்யும் (mimics). பாடல்களிலும் அது நடக்கும். காதலர்கள் ஒரு மரத்தடியில் சந்தோஷமாகப் பாடுகிறார்கள். அல்லது பாட்டு பிண்ணனியில் ஒலிக்கிறது. அது அந்த சூழலை வழிமொழிகிறது. அடுத்த அரைமணி நேரத்தில் ஏதேதோ நடந்து விடுகிறது. அவன் எங்கோ போனவன் வரவேயில்லை. அந்த அம்மா அங்கே தனியாக உட்கார்ந்திருக்கிறாள். அப்போது அதே பாட்டு பிண்ணனியில் வருகிறது. அது வேறுபடுத்திக் கூறுதல். நான் அப்படி ஒரு பாட்டு போட்டிருக்கிறேன். லங்கேஷ் படத்தில். பி.சுசீலா பாடியது. மூன்று பாடகர்களுடன் வேலை செய்திருக்கிறேன். சுசீலா, ஜானகி, வாணி ஜெயராம். ஜானகி சொன்னதும் மிகச் சிறப்பாக



இந்த பேட்டி ஆங்கிலத்திலோ, பெங்காலியிலோ வந்தால் ரவிசங்கர் என்ன இப்படிச் சொன்னாயா என்று கேட்பார். அவர்தான் என்னை இசைக்கலைஞராக வாழ வைத்தவர். ஆங்கிலப்பேராசிரியராக இருந்தவனை திட்டி முழுநேர இசைக்கலைஞராக இருக்க சொன்னார்.

புரிந்துகொள்வார்.

சுபகுணராஜன்: ரஹ்மான் உலகம் சுருங்கிவிட்டதன் ஒரு குறியீடு என்ற கருத்துமிருக்கிறது. அதாவது இசை புவியியல் எல்லைகளைக் கடந்து பொதுவாகிவிட்டது என்று கூறுகிறார்கள். உங்கள் கருத்தென்ன?

ராஜீவ் தாரானாத்: எனக்குத் தெரியவில்லை. அப்படி சொல்லமுடியுமா என்பது கேள்வி. ஒரு கலாசாரத்தின் விளிம்பில் மெல்லிசை வடிவங்கள் இருக்கின்றன. அவை ஒன்றையொன்று தொட்டுக்கொள்ளும். அவ்வளவுதான். பீட்டில்ஸ் சிதாரை பயன்படுத்தினார்கள். ரவிசங்கர் அவர்களுக்கு வாசித்தார். ஆனால் அதனால் பெரிதாக

மேற்கத்திய இசையில் தாக்கம் ஒன்றும் நிகழவில்லை. ரவிசங்கர் ஜுபின் மெஹ்தா, யெஹ்தி மெனுஹின் போன்றவர்களுடன் வாசித்தார். அதெல்லாமே இலேசான ஊடாட்டங்கள். அங்கே செவ்வியல் இசையில் பெரிய மேதைகள் யாரும் இதற்கெல்லாம் வர மாட்டார்கள். பீட்டில்ஸ் ஹாரிசன் ரவிசங்கரிடம் வருவான். அந்த விளிம்புதான் இப்படி கலக்கும். செவ்வியல் மரபென்பது உள்வட்டம். அதன் மையத்தில் அரியக்குடி ராமானுஜ அய்யங்கார் இருப்பார். அவருக்கு அருகே அவர்கள் யாரும் வரமுடியாது. எனக்குத் தெரிந்து அந்த மையத்தைத் தொட்ட மேற்கத்திய இசை வல்லுனர்கள் கிடையாது. அரியக்குடி, லால்குடி இதெல்லாம் இந்த இசையின் மையங்கள். அதேபோல மேற்கத்திய செவ்வியல் இசையின் மையத்திற்கு நாம் போக முடியாது. நான் அங்கே போய் வாசிக்கிறேனே. அந்த இசை மேதைகள் யாரும் வரமாட்டார்கள். ஒரு சில பேர் அபூர்வமாக கறுப்புக் கோட் போட்டுக்கொண்டு வருவார்கள். ஆனால் இந்த ஜீன்ஸ் கும்பல் நூற்றுக்கணக்கில் வரும். அதேபோல இங்கே மேற்கத்திய செவ்வியல் இசை மேதை வந்து வாசித்தால் ஆங்கிலோ இந்தியர்கள் கூட போகமாட்டார்கள்.

ராஜன் குறை: நீங்கள் இந்த நேர்காணலில் ரஹ்மானை மிகவும் சிலாகித்துச் சொன்னீர்கள். சைகலை மவுண்ட் எவரெஸ்ட் என்றீர்கள். இந்த இருவரையும் வியக்கும்போது அவர்களுக்கிடையிலான வேறுபாடு என்ன? இருவரையும் ஒன்றாக வைத்து அளவிடும் முறை எது?

ராஜீவ் தாரானாத்: அப்படி ஒரு கேள்விக்கு பதில் சொல்லமுடியாது. இருவரிடமும் ஒரு மேதைமையை பார்க்கிறோம். அதை எப்படி பொதுவான ஒரு அளவீட்டில் சொல்ல முடியும்? இருவரும் இசையின் சாத்தியங்களை அதிகரித்தார்கள் என்று வேண்டுமானால் சொல்லலாம். எல்லா கலைகளிலும் மேதைகள் அதைத்தான் செய்கிறார்கள். புதிய சாத்தியங்களை, பரப்புகளை காட்டுகிறார்கள். என் குருநாதர் அலி அக்பர் வாசித்த பிறகுதான் சரோத் ஒரு புதிய அவதாரம் எடுத்தது. சைகலுக்குப் பிறகு பலரும் அவரைப் போன்றே பாட முயன்றார்கள். அவர் பாணியை பயிற்சி செய்தார்கள். அதில் பயணம் செய்தார்கள். எனக்கு ரஹ்மானுக்குப் பிந்தைய இசையமைப்பாளர்களைப் பற்றி அதிகம் தெரியவில்லை. காலப்போக்கில் அவர் திறந்துவிட்ட பரப்புகள், பாதைகள் என்னவென்று தெரியும் என்று நினைக்கிறேன்.

எல்லா கலைகளிலும் மேதைகள் அதைத்தான் செய்கிறார்கள். புதிய சாத்தியங்களை, பரப்புகளை காட்டுகிறார்கள்.

(மேலும் பல நண்பர்கள் அறைக்குள் வருகிறார்கள். என்ன இந்த இண்டர்வியூ முடிந்ததா என்கிறார் தாரானாத். நண்பர்கள் கோப்பைகளை தயார் செய்கிறார்கள். ஒலிப்பதிவுக்கருவி அணைக்கப்பட்ட பின்பு ஒரு நீண்ட உரையாடல் துவங்குகிறது. தாரானாத்தின் மற்றொரு திருச்சி மாலை நள்ளிரவு கடந்து நீடிக்கிறது. அறையில் நிறைந்த சிரிப்பொலி காற்றில் தொடர்ந்து மிதக்கிறது)

கில்லி X காதல்: தென்தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்பும், "மதுரை" சினிமாவின் இருவித கதையாடல் வகைகளும்

பகுதி 2

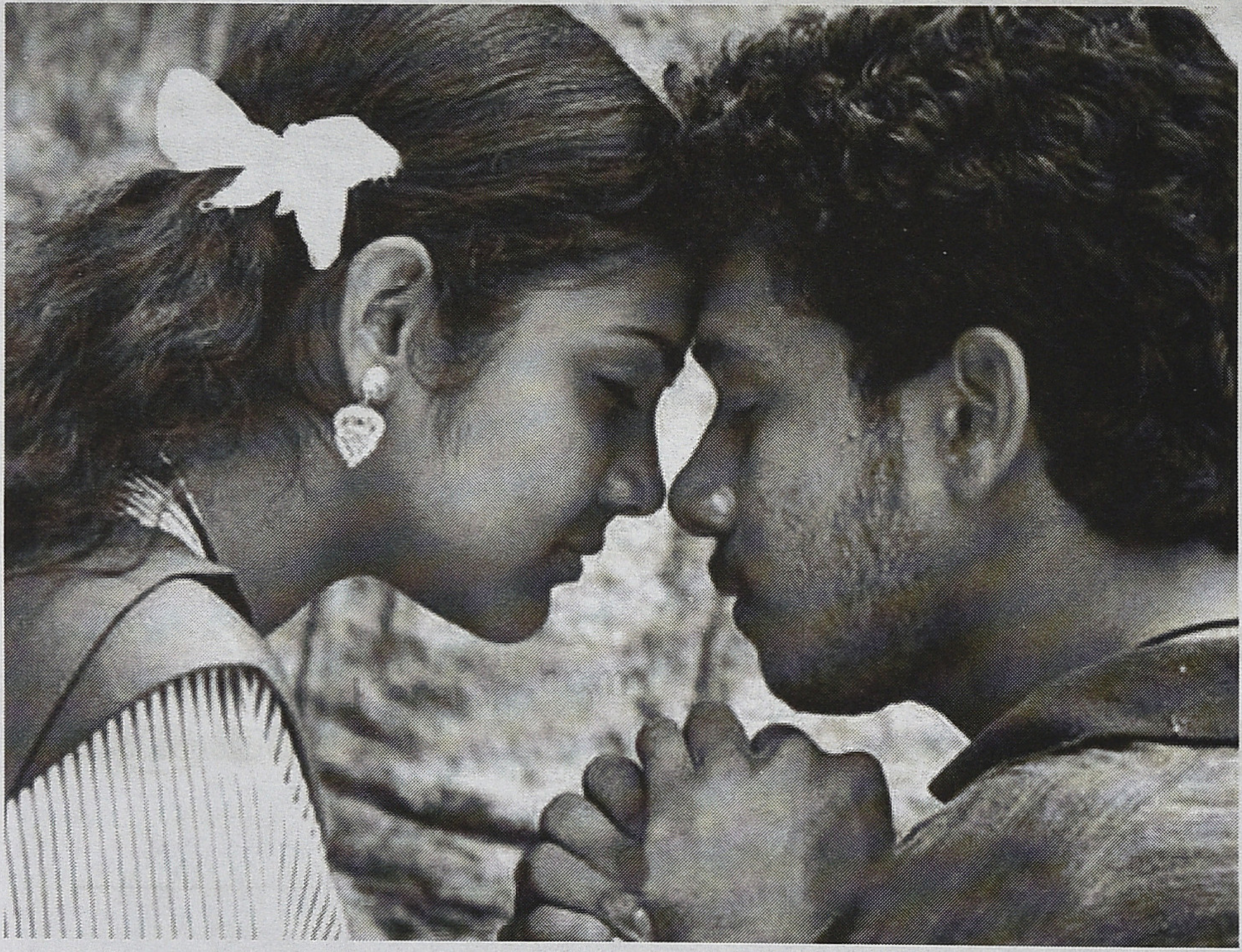
ராஜன் குறை

தென்தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்புதான் *கில்லி*, *காதல்* இரண்டிற்கும் பொதுவானது என்று பார்த்தோம். அந்த கற்பித நிலப்பரப்பு வரலாற்று ரீதியாக எப்படி உருவாகியது என்பது குறித்தும் பரிசீலித்தோம். இந்தப் பகுதியில் *காதல்* திரைப்படம் எப்படி *கில்லியை* மறு உருவாக்கம் செய்தது என்பதையும், அதனால் தமிழ் சினிமாவில் உருவான புதிய சாத்தியங்களையும் பரிசீலிப்போம். *காதல்* திரைப்படம் எடுக்க திட்டமிட்டபோது இயக்குனர் பாலாஜி சக்திவேலுக்கோ, தயாரிப்பாளர் ஷங்கருக்கோ இது மனதில் இருந்திருக்கும் என்று சொல்ல முடியாது. இரண்டு படத்தையும் நாம் இணைத்துப் பார்ப்பது சமூகவியல், குறியியல் அணுகுமுறைகள் அடிப்படையில் சாத்தியமாகும் விமர்சன செயல்முறை. இரண்டு படங்களுக்குமாக நாம் காணும் பொதுத்தன்மை நம் சிந்தனைக்கும் விமர்சன அணுகு முறைக்கும் முக்கியமானது. பல சமயங்களில் விமர்சகர்களின் கோணம் படைப்பாளிக்கு இருந்திருக்காது என்பது விமர்சனத்தின் பொருத்தமின்மையை சுட்டுவதாகக் கருதப்படுகிறது. ("இதையெல்லாம் டைரக்டர் யோசித்திருப்பாரா? நீங்களாகச் சொல்கிறீர்கள் சார்") இது ஒரு பாமர மனநிலையாகும். விமர்சனம் என்பது படைப்பாளியின் மனதில் உள்ள நோக்கங்களை கண்டுபிடிக்கும் விளையாட்டல்ல. படைப்பு என்பது படைப்பாளி போடும் ஒரு விடுகதையுமல்ல. படைப்பு விமர்சன செயல்முறைக்கு ஒரு தூண்டுதல் மட்டுமே; நமது சிந்தனை தொடர்ந்து பயணிக்க வேண்டுமென்பதே விமர்சனத்தின் இலட்சியம். ஆகவே நாம் இந்த இரண்டு படங்களையும் இணைத்துப் பேசுவதென்பது சமகாலத் தமிழ் சினிமா போக்குகளையும், சமூக இயக்கத்தையும் புரிந்துகொள்ள இன்றியமையாதது என்ற அனுமானமே இந்தக் கட்டுரைக்குத் தூண்டுதல்.

இப்படித் துவங்குவோம். மதுரையில் தன் மீது திணிக்கப்படும் திருமண உறவை விரும்பாத பெண்ணை கதாநாயகன் தப்புவித்து சென்னைக்குக் கூட்டி வருகிறான்.

சென்னையில் நண்பர்கள் துணையோடு அவளை பத்திரப்படுத்துகிறான். மதுரையிலிருந்து அப்பெண்ணின் உறவினர்கள் அவளைத் தேடி சென்னை வருகின்றனர். இந்த வரிகள் காதல், கில்லி இரண்டு படங்களுக்கும் பொதுவானது. நாம் சென்ற இதழில் பார்த்தது போல சென்னை X மதுரை என்ற இருமை எதிர்வே இரண்டு படத்திலும் இயங்குகிறது. மதுரையில் ஒளிந்து கொள்ள இடம் கிடையாது. சாதியாதிக்க சக்திகளை எதிர்த்து நின்று திருமணத்தைத் தடுப்பதென்பது மதுரையினுள் சாத்தியமில்லை. அதற்கு அவர்கள் தப்பித்து சென்னைக்குத்தான் வரவேண்டும்.

ஆனால் இந்தப் படங்களை எது வேறுபடுத்துகிறது என்பதையும் பார்த்தோம். கில்லியின் கதாநாயகன் தார்மீக சாகசகதாநாயகன் என்ற வகை மாதிரியின் மிகச்சிறந்த உதாரணமாக இருக்க, காதல் படத்தின் கதாநாயகன் எந்த சாகசத் தன்மையுமற்று பரிதாபமாக அடித்துத் துவைக்கப்பட்டு சித்த சுவாதீனத்தை இழக்கிறான். இரண்டு



படமும் ஓடியது. இப்போது நாம் ஒரு ஊக அடிப்படையிலான கேள்வி கேட்டுக்கொள்ளலாம். ஒருவேளை கில்லி படத்தின் இறுதியில் பிரகாஷ் ராஜ் விஜயை அடித்துப்போட்டுவிட்டு த்ரிஷாவுடன் போயிருந்தால் அந்தப் படம் ஒரு வாரம், ஏன் இரண்டாவது நாள் ஓடியிருக்குமா? முதல் காட்சியிலேயே திரையரங்கத்தில் சீட்டுகள் கிழிக்கப்பட்டு ரசிகர்களின் கோபத்தின் வெளிப்பாட்டில் பல சேதங்கள் ஏற்பட்டு தியேட்டர் மூடப்படும். அப்படியென்றால் ஏன் காதலில் பரத் அடிவாங்கி பைத்தியமாவது மட்டும் ஏற்றுக் கொள்ளப் படவேண்டும்? ஒருவேளை பரத் கில்லியில் விஜய்க்கு பதில் நடித்திருந்தாலும் அவர் கில்லி படத்தில் பிரகாஷ் ராஜிடம் அடிவாங்கி பைத்தியம் பிடித்து அலைவது சாத்தியமில்லை.

கில்லியின் கதாநாயகன் தார்மீகசாகசகதாநாயகன் என்ற வகை மாதிரியின் மிகச்சிறந்த உதாரணமாக இருக்க, காதல் படத்தின் கதாநாயகன் எந்த சாகசத் தன்மையுமற்று பரிதாபமாக அடித்துத் துவைக்கப்பட்டு சித்த சுவாதீனத்தை இழக்கிறான்.

இது நடிகர்களைப் பற்றிய பிரச்சினை கிடையாது. இரண்டு கதைகளுக்கும், அதன் நாயகர்களுக்கும் இடையிலான உறவையே நாம் ஆராயவேண்டும்.

இதை நாம் தமிழ்ப்படத்தின் எல்லைகளுக்குள் நின்றுதான் பரிசீலிக்கவேண்டுமென்பதில்லை. ஒரு மாறுதலுக்காக ஜேம்ஸ்பாண்ட் கொல்லப்பட்டு, வில்லன் அணு ஆயுதங்களால் உலகை அழித்துவிடுகிறான் என்று படம் எடுத்தால் அது ஓடுமா? அவ்வளவு ஏன், *கில் பில்* படத்தில் உமா தர்மன் தன் பழிவாங்கும் முயற்சியில் தோல்வியடைந்தால் அந்தப் படத்தைப் பார்க்க முடியுமா? சவப்பெட்டியில் போட்டு புதைத்த பிறகும் அவள் நிலத்திற்கடியிலிருந்து எழுந்து வருவதை பெருமகிழ்ச்சியுடன் பார்க்கத்தானே செய்கிறோம்?

இதிகாசங்களை எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். எத்துனையோ கவிஞர்கள் இராவணனை பலவிதமாகச் சித்தரித்துள்ளார்கள். அவன் சீதையின் மேல் ஆசைப்படவில்லை, சூர்ப்பனகை மானபங்கப் பட்டதற்கு பழிவாங்கவே சீதையை கடத்தினான் என்றெல்லாம் சொன்னால்கூட இராவணன் இறுதியில் ராமனைக் கொன்றான் என்று மட்டும் அந்தக் கதையை மாற்ற முடியாது. அவன் சீதையைக் கடத்தவில்லை என்று முதலில் கதையை மாற்றினால்தான் அது சாத்தியம். துரியோதனன் பஞ்ச பாண்டவர்களைக் கொன்றான் என்று சொல்லவே முடியாது. மற்றபடி பஞ்ச பாண்டவர்களை ஏமாற்றுக்காரர்களாக, தந்திரசாலிகளாக, கோழைகளாக எப்படி வேண்டுமானால் சித்தரிக்கலாம். துரியோதனனை மிகுந்த மரியாதைக்குரிய மன்னனாகக் காட்டலாம். போரில் வென்றதால் தர்மபுத்திரர் மிகுந்த துயரமே அடைந்தார் என்று சொல்லலாம். ஆனால் போரின் வெற்றியை மட்டும் மாற்றி சொல்ல முடியாது. காரணம் திரௌபதி வஸ்திராபரணம் என்ற மகத்தான அதர்மம். அதையும் மாற்றி திரௌபதியை யாரும் அவமதிக்கவேயில்லை என்று சொன்னால்தான் ஒருவேளை தர்மர் போரில் தோற்றார் என்று சொல்லமுடியும். ஆனால் அப்படி கதையை மாற்றிச் சொல்லும் "மகாபாவத்தை" யாரும் நினைக்கவும் முடியாது; அப்படி சொல்லப்படும் கதைக்கு எந்தப் பொருளும் இருக்காது. ஏனெனில் காலம், காலமாக அர்த்தமும், தர்மமும் அந்தக் கதையில் இணைந்து அந்த இணைப்பு வழங்கும் சமூக ஒப்புதல்

வார்த்தையையும், அதன் பொருளையும் இணைக்கும் சமூக ஒப்பந்தத்திற்கு இணையானதாக விளங்கி வருகிறது. அது எப்போது யாரால் ஒருவானது என்பதையும் அது எப்படி மாற்றமடையும் என்பதையும் யாரும் கட்டுப்படுத்த முடியாது.

இந்தக் கதைகளிலெல்லாம் செயல்படும் அறச்சக்தியின் உருவம்தான் கதாநாயகன். சாகசங்களை செய்யும் ஆற்றல் என்பது அறவலிமையே தவிர வேறொன்றில்லை. அதை வலியுறுத்திக்காட்டவே ஆபத்தின், தோல்வியின் விளிம்புவரை சாகசக் கதாநாயகன் செல்லவேண்டும். அந்த அறவலிமையை கதாநாயகன் எதன் பொருட்டு பெறுகிறான் என்பது கதைக்குக் கதை மாறுபடும். பனிப்போர் காலத்தில் மேற்குலகை கம்யூனிஸ ரஷ்யாவிடமிருந்து காப்பாற்ற வேண்டிய "தர்மமே" ஜேம்ஸ்பாண்டிற்கு அறவலிமையைத் தந்தது. இரண்டாம் உலகப்போருக்கு பிந்தைய படங்களில் நேச நாடுகளைச் சேர்ந்த சாகசக் கதாநாயகர்களுக்கு ஹிட்லரின் கொலைக்களங்கள் குறித்த உலகின் அதிர்ச்சி அறவலிமையைத் தந்தது. ஜெர்மன் படைகள் வெற்றி பெற்ற ஒரு போர்முனையை மையப்படுத்தி ஒரு படம் தயாரிக்க முடியுமா? ஒரு நாஸியை கதாநாயகனாகக் கொண்டு ஒரு சாகசப் படம் எடுக்க முடியுமா? சாத்தியமேயில்லை. இரண்டாம் உலகப் போர் கதையாடல்களைப் பொறுத்தவரை அறச்சக்தி ஜெர்மனியிடம் இருக்க முடியாது. ஜெர்மன் மொழியில்கூட அப்படி ஒரு படம் எடுக்க முடியாது. ஆனால் நேச நாட்டின் வீரர்களை வைத்துக்கொண்டு கன்ஸ் ஆஃப் நவ்ரோன் போல எத்தனை படங்கள் வேண்டுமானால் எடுக்கலாம்.

ஒவ்வொரு வரலாற்றுச் சூழலிலும் பொதுப்புத்தி தர்மத்தின் பக்கம் இதுதான் என்று ஒரு தரப்பினை உருவகிக்கும். அந்த தரப்பினால் இந்த தார்மீக சாகசகதநாயகன் என்ற அறச்சக்தி செயல்படும் கதையாடலினை பயன்படுத்திக்கொள்ள முடியும். இரண்டாம் உலகப்போர் கதையாடலில் இது நிச்சயம் நேச நாடுகளாகத்தான் இருக்க முடியும். பனிப்போர் காலத்தில் அமெரிக்கா தலைமை தாங்கி உருவாக்கிய சுதந்திர சந்தை சுதந்திர மனிதன் என்ற தத்துவ அடிப்படையில் இயங்கிய "சுதந்திர உலகம் (free world)" என்ற உலகினரே சுதந்திரமற்ற ரஷ்யாவுக்கு எதிரான தார்மீக சக்தி. அதுதான் ஜேம்ஸ் பாண்டை பிறப்பிக்க முடியும். அதே பொதுப்புத்திதான் 9/11 என்றழைக்கப்படும் நியூயார்க் ரெட்டை கோபுர தகர்ப்பிற்குப் பிறகு தீவரவாதிகளை எதிர்க்கும் தார்மீக கதாநாயகனை உருவாக்கி வருகிறது. இங்கே தீவிரவாதிகள் முஸ்லீம் அடையாளம் தாங்குகிறார்கள். ஒசாமாபின்லேடன் சுதந்திர உலகை எதிர்க்கும் தீய சக்தியின் குறியீடு. இப்படியெல்லாம் உருவாகும் பொதுப்புத்திதான் தார்மீக சாகச கதாநாயகனை சாத்தியமாக்கும். மிகவும் குறிப்பான வரலாற்றுச் சூழ்நிலை இல்லாவிட்டால் பொதுவான சமூக விரோத சக்திகளை உருவகப் படுத்திக்கொள்ள வேண்டியதுதான். முத்து காமிக்ஸில் வரும் அழிவுகொலைதீமை கழகத்தைப் போல

பனிப்போர் காலத்தில் மேற்குலகை கம்யூனிஸ ரஷ்யாவிடமிருந்து காப்பாற்ற வேண்டிய "தர்மமே" ஜேம்ஸ்பாண்டிற்கு அறவலிமையைத் தந்தது. இரண்டாம் உலகப்போருக்கு பிந்தைய படங்களில் நேச நாடுகளைச் சேர்ந்த சாகசக் கதாநாயகர்களுக்கு ஹிட்லரின் கொலைக்களங்கள் குறித்த உலகின் அதிர்ச்சி அறவலிமையைத் தந்தது.

(அ.கொ.தீ.க என்று சுருக்கமாகச் சொல்வார்கள். முத்து காமிக்ஸ் படித்திருக்கிறீர்களா? இல்லையென்றால் தேடிப்படியுங்கள்; எழுபதுகளில் ஒரு சில ஆங்கில சாகச நாயகர்களின் படக்கதைகளை தமிழில் மொழிபெயர்த்து வெளியிட்ட பதிப்பு வரிசைதான் முத்து காமிக்ஸ்).

தமிழில் மக்களாட்சி என்ற புதிய அரசியல் தத்துவத்தை, அதனுடன் இணைந்திருந்த "சுதந்திரம், சமத்துவம், சகோதரத்துவம்" என்ற பிரெஞ்சுப் புரட்சி இலட்சியத்தை மக்களிடையே பரப்பிய ஒரு மகத்தான இயக்கம் தி.மு.க. (இன்றைய தி.மு.க வை வெறுப்பவர்கள் அதே கண்ணாடியுடன் வரலாற்றை பார்க்கும் பழக்கத்தை கைவிட வேண்டும்; இந்தக் கட்டுரையில் தி.மு.க வின் வரலாற்றுப் பாத்திரத்தை எழுதுவதும் இன்றைய தி.மு.கவை ஆதரித்து எழுதுவதும் ஒன்றுதான் என்ற மனோபாவம் ஆய்விற்கு எதிரானது). பெரும்பாலும் விவசாயக் கூலிகளான, பிற்படுத்தப்பட்ட தாழ்த்தப்பட்ட சாதிகளைச் சேர்ந்த மக்கள் திரள்கள் சுதந்திரத்தையும், சமத்துவத்தையும் நினைத்துப் பார்க்க சாத்தியமில்லாமல் வாழ்ந்திருந்தபோது இந்த இயக்கம் அவர்களுக்கானதாக தன்னை முன்னிறுத்தி அவர்களிடையே பிரசாரம் செய்தது. அப்போது சமத்துவத்திற்கு எதிரான சர்வாதிகார சக்திகளை முறியடித்து மக்களாட்சியை உருவாக்கும், தர்மத்தின் அடையாளமான ஒரு சாகச கதாநாயகனை உருவாக்க முடிந்தது. அதுதான் புரட்சி நடிகராக இருந்து புரட்சித் தலைவரான எம்.ஜி.ஆர். தமிழகம் சுதந்திர இந்தியாவின் பகுதியாக மாநில சட்டசபைக்கு

ஆறு தேர்தல்களை 1952 முதல் 1977 வரையிலான இருபத்தைந்தாண்டுகள் கொண்ட காலகட்டத்தில் சந்தித்தது. அந்தத் தேர்தல்களினூடாகத்தான் மக்கள் தங்களுக்கு கிடைத்திருக்கும் புதிய அரசியல் சக்தியை புரிந்துகொள்ளத் தொடங்கினார்கள். அந்தப் புரிதலுக்கு துணை நின்று ஒரு புதிய மக்களாட்சி வரலாறு சாமான்யர்கள், சாதாரணர்கள் மத்தியில் உருவாகத் காரணியாக இருந்தது தி.மு.க என்ற கட்சி. தி.மு.கவின் தார்மீக வரலாற்று பாத்திரத்தின் சாத்தியமாக உருவான கதாநாயகர் எம்.ஜி.ஆர் எழுதப்படிக்கத் தெரியாத மக்களுக்கு திரைப்படம் வழங்கிய பிரத்யேக சாத்தியத்தால் அந்த தார்மீக உணர்ச்சியின் அடையாளமானார். அதனால் அவர் தி.மு.க விலிருந்து வெளியேறி ஒரு தனி தி.மு.க தொடங்கி அவரே புரட்சித் தலைவராகி ஆட்சிக்கு வர முடிந்தது. இன்று எம்.ஜி.ஆர் கட்சியாக அறியப்படும் அ.இ.அ.தி.மு.கவும், தி.மு.கவும் கடும் எதிரிகளாக இருப்பதால் எம்.ஜி.ஆர் தி.மு.க வினால் உருவானவர், அதன் வெற்றிக்கு துணை நின்றவர் என்பதை மறந்துவிடக் கூடாது. இன்னம் சொல்லப்போனால் புராணக்கதையில் பாற்கடலைக் கடைந்தபோது அமிழ்தம், காமதேனு என்ற தெய்வீகப் பசு போன்ற பல அபூர்வப் பொருட்கள் வெளிவந்தது போல தமிழகத்தில் வரலாறு இயக்கம் கண்டபோது உருவான விஷயங்கள்தான் தி.மு.க என்ற கட்சியும், எம்.ஜி.ஆர் என்ற தார்மீகசாகசகதாநாயகனும். எதிர்மறையாகக் கூறினாலும் தி.மு.க, அ.இ.அ.தி.மு.க இரண்டும் ஒரே குட்டையில் ஊறிய மட்டைகள் என்று பெருந்தலைவர் காமராஜர் சொன்னது அந்த விதத்தில் சரிதான். ஆனால் அவர் சார்ந்திருந்த நில உடமை நலன்களின் அகில இந்தியக் கட்சியான ஸ்தாபன காங்கிரஸ்தான் தேங்கி நின்ற குட்டை என்பதையும், தி.மு.க, அ.இ.அ.தி.மு.க போன்றவைதான் வரலாறு பாய்ச்சிய புதுவெள்ளம் என்பதையும் பாரபட்சமின்றி சிந்திக்கும் ஆய்வாளர்களால் கூற முடியும்.

புராணக்கதையில் பாற்கடலைக் கடைந்தபோது அமிழ்தம், காமதேனு என்ற தெய்வீகப் பசு போன்ற பல அபூர்வப் பொருட்கள் வெளிவந்தது போல தமிழகத்தில் வரலாறு இயக்கம் கண்டபோது உருவான விஷயங்கள்தான் தி.மு.க என்ற கட்சியும், எம்.ஜி.ஆர் என்ற தார்மீக சாகச கதாநாயகனும்.

காட்சிப்பிழை முதல் மாதிரி இதழிலேயே "கதாநாயகனின் மரணம்" என்ற தலைப்பில் இந்தச் செய்திகள் பலவற்றை எழுதியிருந்தேன். ஆனால் இந்தக் கட்டுரையை படிக்கும் பலருக்கு அந்த இதழ் கிடைத்திருக்காது என்பதாலும், இது போன்ற சற்றே வித்தியாசமான பார்வைகளை மீண்டும், மீண்டும் பல்வேறு வார்த்தைகளில் எழுதித்தான் தெளிவானதாக்க முடியும் என்பதாலும் மீண்டும் எழுதுகிறேன்.

சரி, மீண்டும் தென் தமிழகத்திற்கு வருவோம். எம்.ஜி.ஆருக்குப் பிறகு அரசு, நீதித்துறை, காவல்துறை போன்றவற்றில் அதிருப்தி அடைந்திருந்த ஒரு புதிய கோபக்கார இளைஞன் தார்மீகசாகசகதாநாயகனாக வடிவெடுத்தான். ரஜனிகாந்தின் பட வரிசையைப் பார்த்தால் அவன் அங்கிருந்து மெல்ல நகர்ந்து கிராமப்புற நிலவுடமை சார்ந்த முற்போக்கு சிந்தனையின் வெளிப்பாடாக மாறிய தருணத்தைப் பார்க்கலாம். ஆனாலுங்கூட *எஜமான்* படத்தைவிட *பாட்ஷா*தான் ரஜனியின் சாராம்சம் என்பதில் மாற்றுக் கருத்து இருக்குமா என்ன? இதைத் தொடர்ந்து பல்வேறு தார்மீகப் போக்குகளும் சாகசக் கதாநாயகர்களை உருவாக்கிக் கொண்டிருந்ததைப் பார்க்க முடியும். போலீஸ்காரர்கள் சமூகத்தின் தார்மீக சக்தியானார்கள். காக்கிச் சட்டை போடாத தமிழ்க் கதாநாயகனே இருக்க முடியாது என்ற நிலை வந்தது. குண்டால் துளைக்கப்பட்டு கடலில் போடப்பட்ட பின்பும் அதிலிருந்து சீறிப்பாய்ந்து வந்து வில்லனை வதம் செய்த *சத்திரியன்* விஜய்காந்தை மறக்க முடியுமா?

இப்படியெல்லாம் சென்று கொண்டிருந்தபோதுதான் தேவர் மகன் தென் தமிழகம் என்ற நிலப்பரப்பைக் காட்டித் தந்தது. அதைத்தொடர்ந்து வெட்டறிவாளும், சாதிய மனோபாவமும் ஒருவிதமான குற்றவியல் மற்று சாகசங்களுக்கான ஒரு பிரதேசமாக தென் தமிழகத்தை மாற்றும் சாத்தியம் உருவெடுத்தது. இன்னொரு புறம் ஹைதராபாத்தில் உருவான தெலுங்குப் படங்கள் ராயலசீமாவின் தாதாக்களை முன்வைத்து ஒரு கற்பித நிலப்பரப்பினை உருவாக்கத் தொடங்கின. அதற்கெல்லாம் மேலாக, நாம் சென்ற இதழில் விவாதித்துபடி சென்னை என்ற

முதலீட்டிய நவீன நகருக்கு தன்னுடைய பிறிதை (other), தேங்கிப்போன பழமையைச் சுட்டும் எதிரியை உருவாக்க வேண்டியிருந்தது. அங்கேதான் இந்த புதிய தார்மீக சாகச நாயகனுக்கான சாத்தியம் பிறந்தது.

தென் தமிழகம் இரண்டு வகையான சாத்தியங்களை வழங்கியது. ஒன்று கதாநாயகன் அதன் அறிவாள் வீர தீர கலாசாரத்தில் வளர்ந்தவன் என்பதால் சாகசத் தன்மையுடன் அதர்மத்தை பிற இடங்களில் எதிர்ப்பவனாக இருக்க முடியும் திருப்பாச்சி, சண்டைக்கோழி போன்ற படங்கள் அப்படிப் பட்டவை. அவன் தெற்கின் வன்முறையையே எதிர்ப்பவனாக மாறுவதும் அதன் பகுதி தேவர் மகன், திமிரு, மதுர போன்ற படங்கள். இன்னொரு சாத்தியம் வெளியிலிருந்து வரும் கதாநாயகன். அந்தப் பிரதேசத்தின் பிற்போக்கு சாதிய தாதாக்களை வென்று வேரறுக்க வேண்டிய தேவையைக் கூறுவது; கில்லி, சாமி போன்ற பெரிய வெற்றிப் படங்கள். கழித்துக் கட்டப்பட வேண்டிய தெற்கின் சாதீயப் பழமையை நாம் முற்றிலும் வெறுத்து ஒதுக்க முடியாது. அதிலிருந்து நாம் நமது பண்டைய வீரத்தை மறக்காமல் எடுத்த வர வேண்டும் என்ற ஆண்மைய விதியும் நம் தெற்கத்தி கதையாடல்களின் தலையில் எழுதப்பட்டுள்ளது (தலையெழுத்து மனிதர்களுக்கு மட்டுமல்ல கதையாடல்களுக்கும் உண்டு; **விதி சமைப்பதும் வரலாறு சமைப்பதும் தலைவிதியால்தானே?** தலைவிதி என்பதை தலையாய விதி அதாவது ஒரு காரியத்தை சாத்தியமாக்கும் அடிப்படை வரலாற்றுச் சூழல் என்று நாம் கொள்ள முடியும்)

எனவே ஒரு புறம் ஒடுக்கப்படவேண்டிய சாதீய தாதாக்களையும், இன்னொருபுறம் வீர சாகசக் கதாநாயகர்களையும் உருவாக்கும் களமாக மட்டுமே இருந்திருக்கக் கூடிய தெற்கத்திச் சீமை எப்படி அடிவாங்கி பைத்தியமாகும் காதல் பரத்தை உருவாக்கியது? இதற்கு விடை இதே இதழின் வேறு பக்கங்களில் சுபகுணராஜனின் கட்டுரையில் இருந்தாலும் இங்கே அதை வேறு வார்த்தைகளில் தொகுத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

நம்பகத்தன்மையிலிருந்து அன்றாட வாழ்வுக்கு: தெற்கத்திப் பிரதேசத்தின் மற்றொரு பயணம்

ஒரு மாறுபட்ட கலாசாரமாக, பழமையின் சுவடு படிந்த கலாசாரமாக அடையாளமாகும் ஒன்றிற்கு தன்னை நம்பகத்தன்மையுடன் வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும் சாத்தியம் கிடைக்கிறது. இந்தியாவைப் பொறுத்தவரை அதன் ஆன்மா கிராமங்களில்தான் இருக்கிறது என்பது ஒரு தேசிய உண்மையாகவே காந்தியின் வார்த்தைகளில் நிலைபெற்றுவிட்டது. பட்டிக்காடா, பட்டணமா என்ற கேள்வியில் பட்டணத்தில் காலூன்றி நின்று பட்டிக்காட்டை மேலோட்டமாக என்றும் புகழ்ந்து வந்த தமிழ் சினிமாவினை அந்த உறவின் சிக்கல்களை நோக்கி நகர்த்தியதில் முக்கிய பங்கு தெற்கத்தி மனிதரான பாரதிராஜாவிற்கு இருக்கிறது. இந்த புதிய உறவின் பரிமாணங்களை சுட்டும் படங்களை "புதிய சொந்த ஊர் சினிமா" (neo-nativity films) என்று சுந்தர் காளி பெயர் வைத்தது ஆங்கில மொழி சார்ந்த கல்விப்புலத்தில் இன்று பிரபலமான செய்தி. இந்த சினிமாவில் கிராமத்து வாழ்விற்கு நம்பகத்தன்மையை கூட்ட வேண்டிய தேவை இருந்தது. அதனால் வட்டார வழக்குகளும் சாதியப் பேச்சுமுறைகளும் பதிவு பெறத் துவங்கின. ஆனால் காட்சியமைப்பு முதலில் தொடர்ந்து தனித்தியங்கும் சினிமாவாகத்தான் இருந்தது.

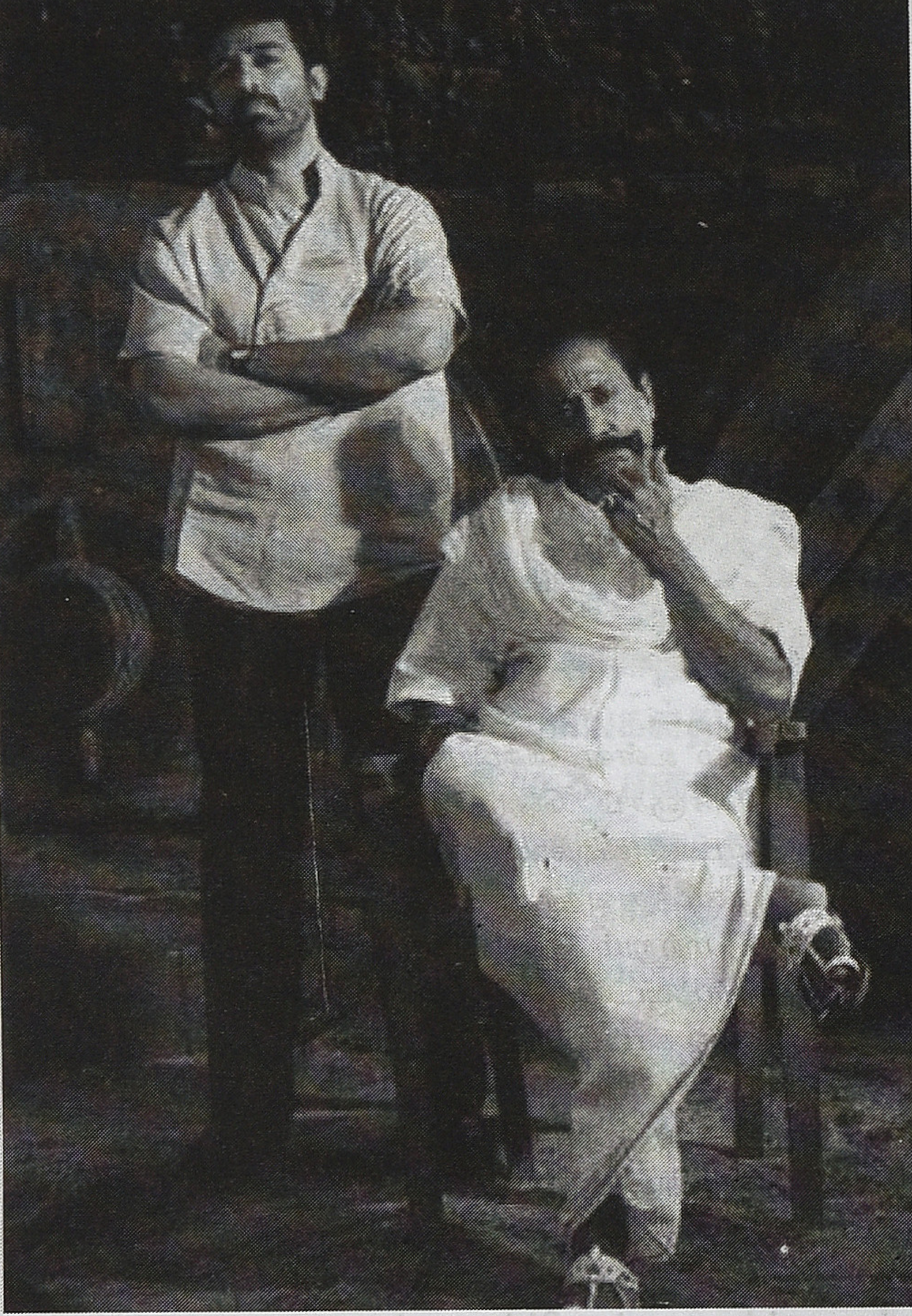
காட்சிப்பிழை இரண்டாவது மாதிரி இதழில் தனித்தியங்கும் சினிமாவிற்கும், அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும்

சினிமாவிற்கும் உள்ள வித்தியாசத்தை விவாதித்திருந்தேன். அதைக் கொஞ்சம் தொகுத்துக் கொள்வோம். ஒரு காட்சித்தொடர் (sequence), அல்லது ஒரு காட்சி (scene) கதையை நகர்த்துவதற்காக மட்டும் அமையும்போது திரைவெளி மற்றும் திரை நிகழ்வு தனித்தியங்குவதாக அன்றாட வாழ்வுடன் தொடர்பற்றதாக இருக்கும். அதே காட்சி அல்லது காட்சித் தொடர் திரைவெளியின், நிகழ்வின் நுட்பமான பரிமாணங்களை வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைந்தால் அது அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவதாக இருக்கும். இரண்டாவது வகைக் காட்சிகளை யதார்த்தம் என்று பொதுவாகக் குறிப்பிடும் வழக்கம் இருக்கிறது. நான் சில முக்கியமான தத்துவக் காரணங்களுக்காக யதார்த்தம் என்ற வார்த்தையைத் தவிர்த்து அன்றாட வாழ்வு, நடைமுறை வாழ்வு, அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவதல் என்றெல்லாம் கூறிவருகிறேன்.

பாரதிராஜா நம்பகத்தன்மையைக் கொண்டுவந்தாலும் அவரது காட்சியமைப்புகள் கதைசொல்வதற்கு முக்கியத்துவம் தந்து தனித்தியங்கும் சினிமாவாகவே பெரும்பாலும் இருந்தது. வெயில் அல்லது பருத்தி வீரன் காட்சியமைப்புகளுக்கும், பாரதிராஜாவின் காட்சியமைப்புகளுக்கும் உள்ள வித்தியாசத்தை விரிவாக அலசினால் நான் சொல்வது

புலனாகும் என்று நம்புகிறேன். ஆனாலும்கூட நம்பகத்தன்மை என்பது அன்றாட வாழ்வை ஊடுருவுதல் நிகழ்வதற்கான இன்றியமையாத ஒரு முன்னோடி நிகழ்வு என்று கூற முடியலாம். நகர்ப்புற மத்தியதர வர்க்கத்தை எடுத்துக்கொண்டால் கே.பாலச்சந்தரின் *நிழல் நிஜமாகிறது* நம்பகத்தன்மை பாலு மகேந்திராவின் *வீடு, சந்தியா ராகம்* போன்ற படங்களின் அன்றாட வாழ்வை ஊடுருவும் காட்சிகளுக்கு பாதை சமைத்தது என்று கூறலாம். இது அந்த படைப்பாளிகளுக்கு இடையிலான தொடர்ச்சி என்று புரிந்துகொள்ளக் கூடாது. இது ஒரு கலாசார வெளிப்பாட்டு முறையின் தொடர்ச்சி. பார்வையாளர்களின் வாசிப்பு முறைகளின் வரலாற்றுத் தொடர்ச்சி. அதே சமயம், பாலு மகேந்திராவின் இந்தப் படங்கள் விருதுகள் பெற்ற அளவு, வெகுஜன அளவில் வெற்றி பெறவில்லை என்பதையும் நாம் குறித்துக் கொள்ள வேண்டும்.

இங்கு ஒரு முக்கியக் கேள்வியை நாம் எழுப்பிக் கொள்ள வேண்டும். ஏன் கிராமப்புறங்களை பொருத்தவரை கொங்குநாட்டு கிராமமோ, வட தமிழகத்து கிராமமோ இந்த கதையாடல் நகர்வில் முக்கியப் பங்காற்றவில்லை என்பதுதான் அது. அதற்கு நான் முன்னம் குறிப்பிட்ட தென் தமிழகத்தின் கலாசாரத் தூரம் சென்னை என்ற முதலீட்டிய நவீன மையத்திலிருந்து அதிகம் என்பதுதான் என்னைப் பொறுத்தவரையில் பதில். இந்தத் தூரம் கிலோமீட்டர்களில் அளக்கக் கூடிய தூரமில்லை. வரலாற்றுத் தூரம்.



தெற்கத்திச்சீமை என்று சொல்வது போல மேற்கத்திச்சீமை என்று சொல்வதில்லை. இரண்டாவது அந்த மாறுபாட்டைப் பற்றிய பிரக்ஞை தெற்கின் கலாசாரக் கூறுகளை நம்பகத்தன்மையின் அடிப்படைகளாக மாற்றுவது சாத்தியமாகிறது. மூன்றாவது அந்த நம்பகத்தன்மை மிக்க மாறுபட்ட கலாசாரத்தை அன்றாட வாழ்வின் தருணங்களை பதிவு செய்யவும், பின்னர் ஊடுருவவும் பயன்படுத்த முடிகிறது என்பதுதான்.

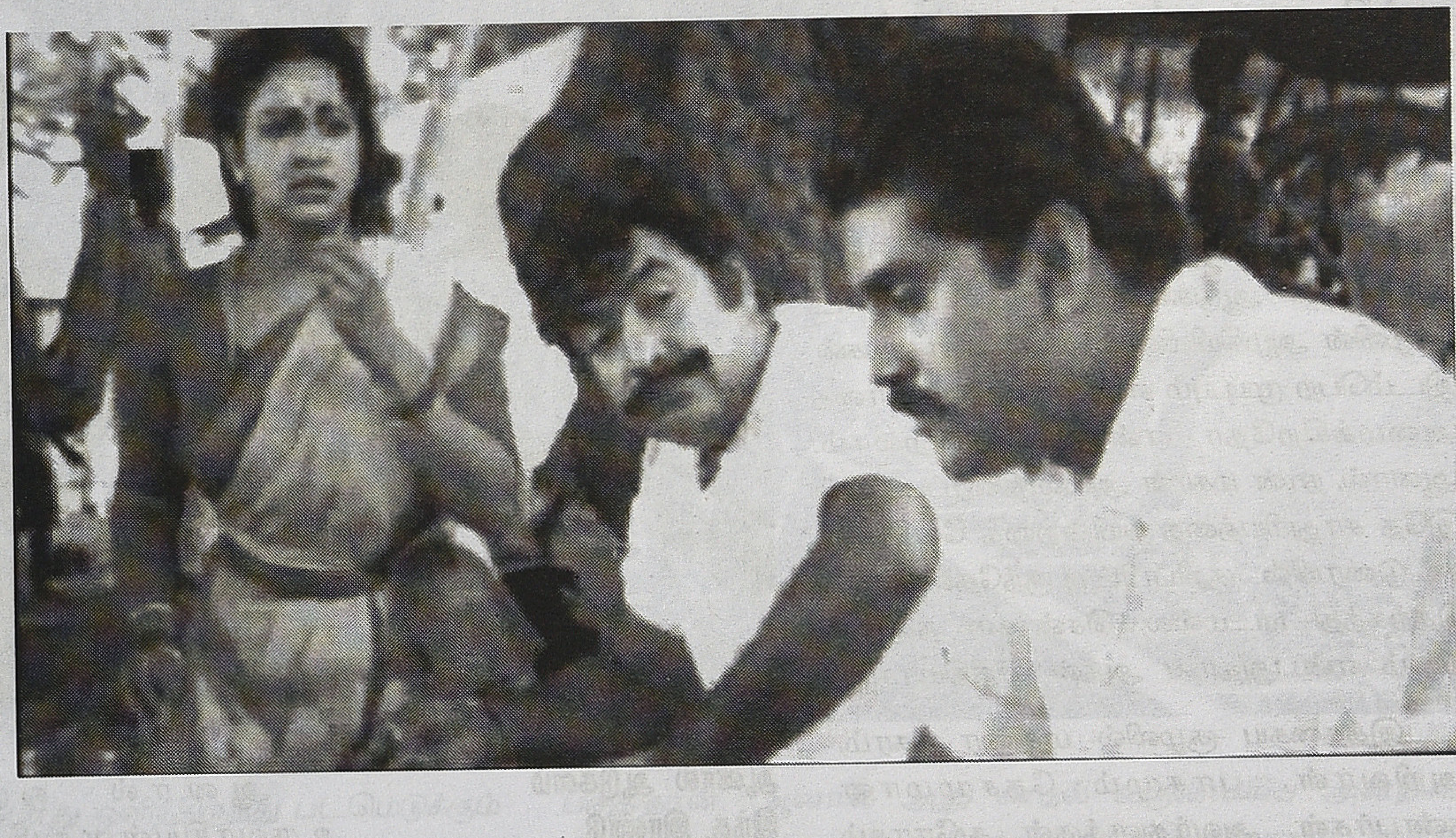
தென் தமிழகத்தின் கலாசார தனித்துவக் கூறுகளை கதையாடலுக்கு பயன்படுத்தலாம் என்பதை பாரதிராஜா உள்ளிட்ட பல இயக்குனர்கள் புலப்படுத்திய பிறகு அதை அன்றாட வாழ்வு வெளியின் சினிமாவாகவும் மாற்றலாம் என்பதை கவனித்தவர் தென் தமிழக பரமக்குடியைச் சேர்ந்த கமலஹாசன். வெட்டருவா சாமி, வேலுக்கம்பி பூமி என்ற பாட்டின் வரிகளுடன் தேவர் காலடி மண்ணை அறிமுகப்படுத்திய *தேவர் மகன்* திரைப்படம் காட்சியமைப்புகளில் பல அன்றாட வாழ்வுத் தருணங்களை திரைப்படுத்தியது. உதாரணமாக தலைவாசல் விஜய் லாட்ஜ் அறையில் போதையில் பங்காளிகள் கொடுக்கும் பேப்பர்களில் கையெழுத்துப் போடும் காட்சியினைச் சொல்லலாம். இன்னம் பல காட்சிகளைச் சொல்லலாம். இது காட்சிகளை கருக்கொள்ளும் முறையில் அதை அன்றாட வாழ்வின் இயக்கங்களுக்குள் பொறுத்துவதில் இருக்கிறது. இது சினிமாவின் பிரத்யேக சாத்தியம் என்றாலும் இது மட்டுமேதான் நல்ல சினிமா பிம்பங்களை உருவாக்கும் எனப் பார்க்க வேண்டிய தேவை இல்லை என்பதை நான் முன்னம் கூறியிருந்தேன். எனவே இங்கே பாரதிராஜா படங்களைவிட பரதன் இயக்கத்தில் கமல்ஹாசன் ஆலோசனைகளின்படி உருவான தேவர் மகன் சிறந்த படம் என்றெல்லாம் என்ற அர்த்தமும் வாசகர்கள் உருவாக்கி கொள்ளக் கூடாது. உண்மையில் பாரதிராஜாவின் *கிழக்குச்சீமையிலே, கருத்தம்மா* போன்ற படங்களுக்கும் *வேதம் புதிது* போன்ற படங்களும் நிறைய வேறுபாடுகளை காட்சியமைப்புகளில் பார்க்க முடியலாம். கிழக்குச் சீமையிலே படம் அன்றாட வாழ்வுக் காட்சியமைப்புகளைக் கொண்ட படம் என்பதை குறிப்பிடாமல் இருக்க முடியாது.

மொத்தத்தில் இங்கே நாம் கவனம் கொள்ளவேண்டியது தென் தமிழகம் என்பது சென்னை மையத் தமிழ்க் கதையாடல்களில் ஒரு மாறுபட்ட பகுதியாக பதிவாவது முதல் சாத்தியம். சீமை என்ற பின்னொட்டைக் குறித்து சென்ற இதழில் பார்த்தோம். தெற்கத்திச்சீமை என்று சொல்வது போல மேற்கத்திச்சீமை என்று சொல்வதில்லை. இரண்டாவது அந்த மாறுபாட்டைப் பற்றிய பிரக்ஞை தெற்கின் கலாசாரக் கூறுகளை நம்பகத்தன்மையின் அடிப்படைகளாக மாற்றுவது சாத்தியமாகிறது. மூன்றாவது அந்த நம்பகத்தன்மை மிக்க மாறுபட்ட கலாசாரத்தை அன்றாட வாழ்வின் தருணங்களை பதிவு செய்யவும், பின்னர் ஊடுருவவும் பயன்படுத்த முடிகிறது என்பதுதான்.

சாகசமற்ற கதாநாயகன்

காதல் பரத்திற்கு வருவோம். கதாநாயகன் இறுதியில் அநாதையாக அடிவாங்க வேண்டுமென்றால் ஆரம்பத்திலிருந்தே அவன் சாகசங்களற்றவனாக இருக்கவேண்டும். பத்து பேரை அடிக்கக் கூடிய ஒருவன் துயர முடிவை சந்திக்க வேண்டுமென்றால் அவனிடம் எதிர்மறைக் குணங்கள் இருக்க வேண்டும். அவனுடைய குணக்கேடுகள் அதற்கு வழிவிட வேண்டும். *பருத்தி வீரன்* கதாநாயகனைப் போல. அவன் அந்த ஆளற்ற சாலையோர கட்டிடத்தில் பிறர் கூட்டி வரும் பாலியல் தொழிலாளிகளை அபகரித்துப் புணராவிட்டால், அசந்தர்ப்பமாக அவன் காதலியை அங்கே பார்க்கும் லாரி டிரைவர்கள் அவளை வன்புணர்ச்சி செய்வது சாத்தியமில்லை. ஆனால் காதல் பரத்திற்கு அப்படி ஒரு குணக்கேடு தேவையில்லை. ஏனெனில் அவனிடம் சாகசத்திற்கான சாத்தியங்கள் எதுவும் கிடையாது. அவன் ஒரு சாமானியன். அவனையும் ஒரு கதை நாயகனாக மாற்றுவது காதல்தான். அதனால்தான் அந்தப் படத்தின் பெயரே காதல்.

அப்படிப்பட்ட ஒரு சாமானிய கதாநாயகனை கதையில் வைத்துவிட்டால் பின் எதன் மூலம் காட்சிகளை சுவாரசியமாக்குவது? எதன்மூலம் பார்வையாளர்களை ஈர்ப்பது என்ற கேள்வி வருகிறது. அப்போதுதான் அன்றாட வாழ்வின் அழகியல் ஒரு சாத்தியமாக எழுகிறது. சாகசம் தரும் வியப்பு நீங்கிய இடத்தில் நாம் நன்கறிந்த அன்றாட வாழ்வினை சித்தரிக்கப்பட்டு காணும் மகிழ்ச்சி அமர்ந்து கொள்கிறது. சாகசத்தை இப்படி பதிலீடு செய்தோம். கதாநாயகனின் தார்மீக சக்தியை என்ன செய்வது? அங்கேதான் அன்றாட வாழ்வுச்சினிமா வரலாற்றிற்கு திரும்புகிறது. அது உள்ளபடி நிலவும் சோகத்தை பதிவுறுத்துவதன் மூலம் பார்வையாளனின் தார்மீக விழைவை வரலாற்றுச் சக்தியாக்க விரும்புகிறது. எனவேதான் பொதுவாக காதல் படத்தை வரவேற்று எழுதுபவர்கள் அதை "நல்ல" படம் என்று சொல்கிறார்கள். யதார்த்தவாதம் என்பது கலைக்கு மிகவும் அவசியம் என்று இடதுசாரிகள் எப்போதும் சொல்லிவந்திருக்கிறார்கள். ஆனால் அன்றாட வாழ்வுக் காட்சிகள் அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் காட்சிகளாக முழுமையடையத் துவங்கினால் அது வெறும் அரசியல் வேலைத்திட்டமாக மட்டும் இருக்காது. அங்கு அழகியல் நுட்பமான ஆன்மீகத் தளங்களை சாத்தியப்படுத்தும். அதுவும் விரிவான அர்த்தத்தில் அரசியலே. அதைத்தான் விஸ்காண்டியும், ரொஸலினியும், டி சிகாவும் செய்தார்கள் இத்தாலியில் நாற்பதுகளின் இறுதியில். அது நியோரியலிஸம் என்று பெயரிட்டு அழைக்கப்பட்டது.



> **முன்னவன் வரலாற்றுச் சூழல்களில் வடிவம் கொண்டாலும் காலம் கடந்த தார்மீக ஆற்றலின் வடிவம். பின்னவன் வரலாற்றை சாத்தியமாக்க தன்னை பலி கொடுக்கும் சாமானியன். அவன் கடவுள். இவன் மனிதன்.**

காதல், கில்லி கலவையில் மதுரை சினிமா

இப்போது காதல் திரைப்படம் கில்லியுடன் கொள்ளும் உறவு நீண்ட வரலாற்றுப் பின்னணி கொண்டது என்பதை அறிகிறோம். லாரி நிறைய அடியாட்களுடன் துரத்தும் வில்லனை மண்ணைக் கவ்வச் செய்து தப்பிக்கும் கதாநாயகனுக்கும், பஸ் ஸ்டாண்டில் காதலியின் சித்தப்பாவிடமிருந்து அவளை ஒளித்து மறைத்து பஸ்ஸில் ஏற்றி கூட்டிவரும் கதாநாயகனுக்கும் உள்ள வித்தியாசம் அவன் அறச்சக்தியின் உருவகம் என்பதும், இவன் அன்றாட வாழ்விலிருந்து எழும்பும் மானுட இலட்சியத்தின் உருவகம் என்பதும்தான். முன்னவன் வரலாற்றுச் சூழல்களில் வடிவம் கொண்டாலும் காலம் கடந்த தார்மீக ஆற்றலின் வடிவம். பின்னவன் வரலாற்றை சாத்தியமாக்க தன்னை பலி கொடுக்கும் சாமானியன். அவன் கடவுள். இவன் மனிதன்.

இந்த இரண்டு நாயக மாதிரியையும் தென் தமிழகம் வெவ்வேறு வகைகளில் சாத்தியமாக்கியுள்ளது என்பதுதான் கவனத்திற்குரியது. சமகாலத்திய படங்கள் இந்த இரண்டு போக்குகளையுமே அனுசரிக்கக் கூடிய சூழல் உருவாகி வருகிறது. *தூங்கா நகரம்* படத்தை எடுத்துக் கொள்வோம். அதன் சிறப்பம்சங்கள் என்ன? ஒரு புறம் சில புதிய வகைக் காட்சிகள்: உள்ளூர் தொலைக்காட்சி நடிகை ஒருத்தியின் பாவனைகள் தரும் நகைச்சுவை, இரண்டு மூதாட்டிகளின் அகந்தையை வெளிப்படுத்தும் முறைகள் இவையெல்லாம் அன்றாட வாழ்வுச்சூழலிருந்து பெறப்படுகின்றன. நிச்சயதார்த்தத்திற்கு வரும் முறை மாமன் தரப்பு எந்த தயக்கமுமின்றி பகிரங்கமாக தன் கோபத்தை வெளிப்படுத்துகிறது. இன்னொரு புறம் ஒரு குற்றம்,

கொலை, பழி வாங்கும் படலம் என்று சாகசத்தன்மையுடன் சமபவங்கள் நடக்கின்றன. நான்கு நண்பர்களின் நட்பு மிகைக்கும், நடைமுறைத்தன்மைக்கும் இடையில் ஊசலாடிய பின், படத்தின் முக்கியமான சரடாகிறது. நட்புக்குத் துரோகம் செய்து கதாநாயகனைக் கொல்ல வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் நண்பர்கள் மூவருக்கும் ஏற்படுகிறது. அதை அவர்கள் செய்கிறார்கள் என்று அன்றாட வாழ்வுத் தன்மையுடன் சோகமாக படத்தை முடிக்கும் வலிமை திரைக்கதைக்கு இல்லை. ஏனெனில் சாகசத்தன்மை ஏற்கனவே படத்தில் புகுந்துவிட்டது. எனவே படத்தின் துவக்கத்தில் மிக அழகாகக் காட்டிய அந்த துரோகத்தின் நிகழ்வை இறுதியில் நாடகமாக்கி திடீரென்று தார்மீக சக்தியுடன் கதாநாயகன் எழுந்து தீயவர்களைக்கொன்று படம் சுபம் என்று முடிகிறது.

ஆனால் ஆடுகளம் இந்த இரண்டு அம்சங்களையும் சிறப்பாக சமாளித்திருக்கிறது என்று சொல்லலாம். தன் காதலை வெளிப்படுத்துவதில் வெளிப்படும் தனுஷின் சாகசத்தன்மை, அவர் சேவலின் அசாதாரண வலிமையில் தார்மீக சக்தி பெற்று அவரது தார்மீகசாகச பிண்ணனியை அழுத்தமாகக் காட்டுகிறது. மற்றொருபுறம் பேட்டைக்காரன், ரத்தினசாமி, சேவல்கள் என்று ஒவ்வொரு காட்சியும் அன்றாட வாழ்வுத் தன்மையும், அதன் ஊடுறுவல்களும் கொண்டு அழகியல் ரீதியாக மிளிர்கின்றன. இரவு முழுவதும் பேட்டைக்காரன் உறக்கமின்றி அலைவதை அவன் மனைவி இருளிலிருந்து கவலையுடன் பார்க்கிறாள். இப்படியாக காட்சியமைப்புகள் அன்றாடத்தன்மை கொள்ள, பேட்டைகாரனை மையமாகக்கொண்ட கதைச்சரடு ஒரு சோகத்தை, தோல்வியைச்சொல்ல தனுஷை மையமாக் கொண்ட கதைச்சரடு காதலின் வெற்றியும், சாகச தப்பித்தலுமாக முடிகிறது. ஒருவேளை ஆடுகளம் எப்படி அன்றாட வாழ்வின் அழகியிலினுள் சாகச கதாநாயகன் இடம்பெற முடியும் என்பதற்கு புதுப்பாதை அமைக்கிறதோ என்று தோன்றலாம். ஆனால், நான் மகான் அல்ல திரைப்படமும் இதே சாதுரியத்தை பயின்றதை வேறொரு கட்டுரையில் குறிப்பிட்டிருந்தேன். அது தெற்கத்தி படமல்ல, சென்னை நகரத்து படம் என்பதுதான் அதன் வித்தியாசம்.

இத்தகைய சூழலில் மதுரை நகரம், அறிவாள், பாசமும் நேசமுமான நண்பர்கள், அவர்களுக்குள் துரோகம் போன்ற சங்கதிகள் எல்லாம் இடம்பெற்றுவிட்டால் அது எல்லாம் ஒரே கருத்தியல் வகைப்பட்டவை, சாதீய மனோபாவம் கொண்டவை என்றெல்லாம் அவசரமாக விமர்சிக்கும் போக்குகள் தோன்றத் தொடங்கியுள்ளன. சுப்ரமணியபுரம், நாடோடிகள் போன்ற படங்களை *கில்லி* அல்லது *காதல்* என்ற இருமை எதிர்வுக்குள் அடக்க முடியாது. கருத்தியல் ரீதியாகவும், அழகியல் ரீதியாகவும் இந்தப் படங்கள் பலவிதமான போக்குகளைக் பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றன. இந்தப் படங்களையெல்லாம் சாதீய மனோபாவம் கொண்டவை, ஆண்மையப் பார்வை கொண்டவை, அறிவாள், ரத்தம், வன்முறை படங்கள் என்றெல்லாம் கூறுவது அபத்தம். எப்படி மத்தியதர வர்க்க படங்களையெல்லாம் ஒரே டப்பாவினும் போட்டு *விண்ணைத் தாண்டி வருவாயா* படமும், *கண்ட நாள் முதலாய்* படமும் ஒரே மாதிரியானவை என்று சொல்ல முடியாதோ அதே போல "மதுரைப் படங்களையும்" ஒரு படித்தானவையாகப் பார்ப்பது பொருளற்றது.

உண்மையில் இன்று தமிழ் சினிமா ஒரு நாற்சந்திக்கு வந்து சேர்ந்திருக்கிறது என்று கூட சொல்லத் தோன்றுகிறது. பல புதிய கதையாடல் சாத்தியங்களை காணத் துவங்கியுள்ளது. அதன் காரணமாக அது பல்வேறுவிதமான முயற்சிகளை மேற்கொள்கிறது. தென் தமிழகம் என்ற பிண்ணனி வழங்கும் ஒரு கதையாடல் சாத்தியம் ஒரு சில முயற்சிகளுக்குக் கை கொடுக்கிறது என்பதுதான் முக்கியம். உண்மையில் அதைப் பயன்படுத்தி அதிகப் படங்கள் வரும்போது முந்தைய கற்பித நிலப்பரப்பு மெல்ல நெகிச்சியடைவதைப் பார்க்க முடிகிறது. கற்பிதத்தை கேள்விக்குள்ளாக்கும் அன்றாட வாழ்வுத் தருணங்கள் தொடர்ந்து பதிவுறும்போது நாம் கற்பிதத்தைப் பற்றி கவலைகொள்ளத் தேவையற்ற சூழ்நிலை உருவாகி விடும்.

ஆனால் ஆடுகளம் இந்த இரண்டு அம்சங்களையும் சிறப்பாக சமாளித்திருக்கிறது என்று சொல்லலாம். தன் காதலை வெளிப்படுத்துவதில் வெளிப்படும் தனுஷின் சாகசத்தன்மை, அவர் சேவலின் அசாதாரண வலிமையில் தார்மீக சக்தி பெற்று அவரது தார்மீக சாகச பிண்ணனியை அழுத்தமாகக் காட்டுகிறது.

ஆனால் ஒரு புதிய ஆபத்து உருவாகியுள்ளதும் உண்மைதான். இந்தப் புதிய கலவையை எப்படிக் கையாள்வது என்று தெரியாதபோது சில அற்புதமான கணங்களக் கொண்ட படம் முழுமையாக உருப்பெறாமல் குறைப்பிரசவமாகிவிடலாம். ராசு மதுரவனின் *முத்துக்கு முத்தாக* திரைப்படத்தை ஒரு நல்ல உதாரணமாகக் கூறலாம். இந்தப் படத்தில் வரும் சண்டைக் காட்சிகள், பாடல் காட்சிகள் போன்றவை மிகுந்த எரிச்சலூட்டுபவை; அவற்றை யாராலும் ரசிக்க முடியாது என்று உத்திரவாதமாகக் கூறலாம். படத்தை சோகமாக முடிக்கவேண்டும் என்ற முன்முடிவு திரைக்கதையை

அபத்தமாக்கி விடுகிறது. அதே சமயம், அந்த சோக முடிவை படமாக்கியிருக்கும்விதம் அற்புதமான அன்றாட வாழ்வுத் தருணமாக நிகழ்கிறது.

தூங்கா நகரம், முத்துக்கு முத்தாக போன்ற படங்களின் பிரச்சினையே அவை வலுமிக்க காட்சியமைப்புகள் சிலவற்றை மட்டுமே நம்பி நிற்பதுதான். தூங்கா நகரத்தின் துவக்கக் காட்சி அந்தப் படத்தின் மீது மிகப்பெரிய எதிர்ப்பார்ப்பை ஏற்படுத்துகிறது. ஆனால், அந்தக் காட்சிகளை ஒரு கதையாடலில் சேர்க்கும்போது அந்தக் கதையாடலை தாங்கி நிற்கும் வலு இந்தக் காட்சிகளுக்கு இல்லாததால் சில தளர்வான, சாகசத்தன்மையுள்ள பழைய பாணி காட்சிகளை சேர்த்து கதையை நிறைவு செய்ய வேண்டியுள்ளது. இரண்டு படத்திலுமே ஜவுளிக்கடையில்

உறவினர்களும் அதிர்ச்சியடைவது, ஆத்திரமடைவது சகஜம்தான் என்றாலும் அதை வாழ்க்கையையே சீரழித்துவிடக்கூடிய திருப்பமாகக் காணும் மனப்பான்மையை நமது கதையாடல்கள் வலுப்படுத்தக் கூடாது. ஒளிந்திருந்து படம் பிடிப்பவர்கள் அவமானப்படவேண்டுமே தவிர பெண்கள் எதற்காக அவமானப்படவேண்டும்? அவர்கள் உடலிற்காகவா?

பல புதிய கதையாடல் சாத்தியங்களை கண்ணுறும் தமிழ் சினிமா, புதிய காட்சியமைப்புகளை உருவாக்கும் வலிமை பெற்ற தமிழ் சினிமா, இதுவரை நிலவிய மரபுகளிலிருந்து எதையெல்லாம் தக்க வைத்துக் கொள்ளலாம் என்பதை தீவிரமாக யோசிக்கவேண்டும். தென் தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்பு வழங்கிய சாத்தியங்களும் அந்த மரபின்

பெண்கள் ஆடைமாற்றும்போது ஒளிந்திருந்து படமெடுக்கும் பிரச்சினை கதையாடலில் முக்கியத்துவம் பெறுவதை வேறெப்படி புரிந்துகொள்வது என்று தெரியவில்லை. இந்த இரண்டு படங்களுக்குமே அது முற்றிலும் தேவையற்றது என்றுதான் தோன்றுகிறது. மிஷ்கின் படத்தில் இப்படி ஒரு காட்சி இடம்பெறுவது கோடம்பாக்கத்தில் பரவி எல்லோரும் அதைப் பயன்படுத்த முடிவு செய்துவிட்டார்களா என்று தெரியவில்லை. ஒரு காலத்தில் தவிர்க்கவியலாத அம்சமாக விளங்கிய க்ளப் டான்ஸ் போல இனிமேல் தமிழ்ப்படங்களில் ஜவுளிக்கடை வக்கிரம் நிரந்திர அம்சமாகிவிடுமோ என்று தோன்றுகிறது. இந்த சீசனுடன் இந்த அபத்தம் ஓய்ந்துவிட்டால் நல்லது. தன் உடலை படம் எடுத்துவிட்டது தெரிந்தால் பெண்களும் அவர்கள்

பகுதிதான். ஆனால் அது காதல் உருவாக்கிய அன்றாட வாழ்வுப் பிம்பங்களின் தனித்துவத்தை பின்பற்றுவதில் கவனம் செலுத்த வேண்டும். கில்லியின் சாகசங்களை எப்படியாவது ஒட்டவைத்துவிட வேண்டும் என்று தவிக்கக் கூடாது. பார்வையாளர்கள் தங்களுக்கு பழக்கமானவற்றை திரையில் எதிர்பார்பவர்கள்தான் என்றாலும், பழக்கமான அம்சங்களே அவர்களுக்கு கதையாடலினுள் நுழைய உதவுபவை என்றாலும் முன்னெப்போதையும் விட புதிவற்றினை நாடும் மனம் அவர்களிடம் மலர்ந்திருக்கிறது. எனவே பதட்டமின்றி துணிச்சலாக மாறுபட்ட கதையாடல்களை இயக்குனர்களும், தயாரிப்பாளர்களும் நாடிச்செல்லலாம் என்பதே என்னுடைய எண்ணம்.

படம் பார்ப்பதென்றால் என்ன? ஆடுகளம், எந்திரன் படங்களை முன்வைத்து சில கேள்விகள்

மலர்விழி ஜெயந்த்

சினிமாவின் அர்த்தத்தை எவ்வாறு புரிந்து கொள்கிறோம்? ஒரு படத்தை வெளியீட்டு தருணத்தில் அல்லது ஒரு படம் சொற்பொழிவாற்ற விரும்பும் பார்வையாளராக மட்டும் நாம் அதை பார்ப்பதில்லை. *பராசக்தி* என்கிற படம் வெளியீட்டு தருணத்திலும், இன்றைய சினிமா பயிலும், ஆராயப்படும் வகுப்புகளிலும் வெவ்வேறு விதங்களில் வாசிக்கப் படுகிறது. அதன் வெளியீட்டு தருணத்தில் அதைப் பார்த்த பார்வையாளர், படத்தின் பொருளை நிகழ் காலத்தில் புரிந்து கொகிறார். இன்று வகுப்புகளில் அதை பார்க்கும் மாணவர் அதை கடந்த காலத்தில் பார்க்கிறார். ஒரு சினிமாவை 'வாசிக்கும்' அல்லது புரிந்துகொள்ளும் எழுத்தறிவு ஒவ்வொருவரிடமும் வெவ்வேறு விதங்களில் உருபெருகிறது, பயன்படுத்தப்படுகிறது.

ஒரு படத்தைப் பார்க்கவில்லை நான். இந்த சேவல் சண்டையில் கைதேர்ந்த இளைஞனின் கதையில் பங்கெடுக்கிறேன். அவனுடன் அடையாளங் கொள்ள விரும்பவில்லை நான் - படத்தின் அமைப்பே ஒரு** tragedy **நடக்கவிருப்பதை முன்கூட்டி அறிவித்துக் கொண்டே இருப்பதால். ஊழ்வினை உறுத்தும் - அதை சாதாரண மனிதர்களால் எவ்வாறு மாற்ற முடியும். ம்ம்?

ஒரு படத்தைப் பார்க்கவில்லை நான். ஒரு எந்திரன் உருபெறும், உருமாறும் கதையில் பங்கெடுக்கிறேன். ஒரு இயந்திரத்துடன் - அது ஹீரோ இல்லாத பட்சத்திலும், கதையின் அமைப்பை மீறியும் - அடையாளம் கொள்ள முடிகிறது. அழிவை நோக்கி பயணம் செய்யும் எந்திரன் என்று தெரிந்தும் கூட, தன் விதியை தானாக நிர்ணயிக்க முயல்வதைப் பார்க்க இதமாக இருக்கிறது.

எந்திரன் 'காப்பாற்றினான்' என்று தான் சொல்ல முடிகிறது, 'காப்பாற்றியது' என்று சொல்ல இயலவில்லை. ஒன்று, இந்த எந்திரன் நாம் வழிபடும் நட்சத்திர உடலைக் கொண்டது. இன்னொன்று, எந்திரனுடன் என்னை அடையாள படுத்திக் கொண்டுவிட்டேன். கதாப்பாத்திரங்களுடன் அடையாள படுத்திக் கொள்வதற்கான தேவை என்ன? திரையில் உதிக்கும் கதாபாத்திரங்களுள் குடிகொண்டு, அவர்களை உணர்ந்து, அவர்களுடன் கதைக்குள் பயணமாகிறேன். அதே சமயம், அவர்களை வெளியில் இருந்தும் பார்க்கிறேன். பெரும்பாலும் கதாநாயகனுடன் அடையாளப் படுத்திக்கொள்கிறேன். கதாநாயகி கதையை நகர்த்தும் தன்மை படைத்தவளாக

நான் கண்ட படங்கள் மிகக் குறைவே. அப்பொழுது இந்த அடையாளபடுத்தலில் என் பாலியல் அடையாளத்தை இழக்கிறேன், தற்காலிகமாக நீக்கி வைக்கிறேன். சினிமாவின் பார்வை, காமிராவின் பார்வை பெரும்பாலும் ஆணின் பார்வையில் உருவெடுக்கிறது என்று லாரா மல்வீ (Laura Mulvey) போன்ற பெண்ணிய சினிமா விமர்சகர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். தன் மிக முக்கிய கட்டுரை 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'வில் சினிமாவின் இன்பங்களை பட்டியலிடுகிறார்* : ஒரு பொருளின் மீது பார்வை செலுத்துவதே ஒரு இன்பம் என்கிறார் (scopophilia). இந்த இன்பம் ஒரு மனித உருவத்தை ஒரு பொருளாக கொள்வதில், அதை வழிக்கு கொண்டுவரும், வடிவமைக்கும் ஒரு பார்வையாக மாறுவதில் பாலியல் இன்பத்துடன் இனைந்துவிடுகிறது, என்கிறார். கதாநாயகியின் உடலின் மீதும், கதாநாயகனின் உடலின் மீதும் காமிராவின் பார்வை வெவ்வேறு விதங்களில் ஊர்ந்து செல்கிறது. கதாநாயகியின் உடல் பாலியல் அர்த்தம் நிறைந்ததாக வழங்கப்படுகிறது, கதாநாயகனின் உடல் தெய்வீகத்தன்மை படைத்து, ரசிகனுக்கு/வணங்குபவனுக்கு தர்ஷன் அளிக்கும் விதமாக வழங்கப்படுகிறது. இதை பார்க்கும் பெண் பார்வையாளராகிய எனக்கு, கதாநாயகியுடன் அடையாளப்படுத்திக்கொள்ள விருப்பமில்லை. அவள் ஒரு அலங்காரப் பொருளாக மட்டும் செயல்படுகிறாள். கதாநாயகன் கதையை இழுத்துக்கொண்டு செல்கிறான். அவனுடன் தான் அடையாளப்படுத்திக் கொள்ளமுடியும். சினிமாவின் இன்பங்களுள் ஒன்று இன்னொரு வாழ்வை, இன்னொரு உலகில் சில மணி நேரம் வாழ்ந்து கழிப்பது. அப்பொழுதில் பாலியல் அடையாளம் கூட ஒரு வித உடை அலங்காரம் தான் என்று தோன்றுகிறது கதையில் மூழ்கும் போது அதை நீக்கி விட்டு, மீழும் போது உடுத்திக் கொள்ள முடிகிற ஒரு அடையாளம் இது.

நானும் மதுரையில் இத்தனை வருடம் இருந்தேன், யாரும் என்னைக் காதலிக்க வில்லையே. ஏக்கம்.

நானும் பெண் தான். இவ்வளவு மடத்தனமாக என்றுமே இருந்ததில்லையே. மனநிறைவு.

அடையாளப்படுத்திக்கொள்ளும் முயற்சி என்றுமே அரைகுறையாக தான் நடைபெறுகிறது. படத்தைப் பார்க்கும் போது நம் தன்னிலையை முழுவதுமாக நாம் இழப்பதில்லை. பிரதியுடன் ஒரு உரையாடல் நம் மனதினுள் நடந்துகொண்டே இருக்கிறது. 'இது சரியாக இருக்கும்', 'இவ்வாறெல்லாம் நடக்கவே முடியாது' என்று மனசுக்குள் ஒரு குரல். இந்த 'இவ்வாறெல்லாம் நடக்கவே முடியாது' என்கிற குரல், நாவல் வாசிக்கும் போதோ, நாடகம் பார்க்கும் போதோ என்னுள் ஏற்படுவதில்லை. அவற்றில் மாயமும் மந்திரமும் கலந்த எதார்த்தவாதத்தை விரும்புகிறேன். சினிமாவினுள் மட்டும் நிஜத்தின் நகல்களை, வாழ்கை சூழல்களின் பிரதிபலிப்புகளை ஏன் எதிர்பார்க்கிறேன்.... கனவினுள் தொலைந்த நிஜங்கள்...சினிமாவில் நிஜத்திற்கான ஒரு அதிகமான தேடல்/ஏக்கம் இருக்கிறதா? வடிவத்தை மறக்க ஒரு தேவை இருக்கிறது போலும். 'Special effects நல்லாவே இல்லை' என்று படங்களை திட்டுவது அவை படத்தின் வடிவத்தை செயற்கைத்தனத்தை நம் கண் முன் நிறுத்துவதினால் தான். யாரிடமும் ஒரு சினிமாவைப் பற்றிக் கேட்டால் அதன் கதையை தான் முதல் சொல்கிறார்கள் அமைப்பு, வடிவம் சார்ந்த விமர்சனங்கள் எப்பொழுதுமே விமர்சனத்தின் பின்னூட்டம் தான். திரையில் பார்க்கும் காட்சிகளின் வடிவத்தை, அணிவகுக்கப் படும் விதத்தை பிரதியை ஒன்று கோர்க்கும் கதையை இவற்றை பிணைந்து காணும் அனுபவத்தை சுலபமாக விவரிக்க கதை உதவுகிறது. ஆனால் உரையாடல்களின் சாத்தியத்தைக் குறைக்கிறது.

அந்த பிரதியை கீறி, கீறி, [அர்]ரத்தம் சிந்த வைக்கலாமா அதை? அதை கொன்று விட முடியுமா? அதனுடன் நேருக்கு நேராய் மோதி, பந்தயம் நடத்தி, அந்த பிரதியை கொல்வதாகோ, கொள்ளபடுவதாகவோ பார்க்கலாமா? சினிமாவைப் பார்த்து கெட்டுபோகிறோம் என்று புலம்புகிறவர்கள் - சினிமா நம் இருத்தலை, கலாச்சாரத்தை, நேரத்தை, நம்மை கொலை செய்வதாகத்தானே சொல்கிறார்கள். அதற்கு மாற்றாய் அந்த சினிமாவை குத்தி குதறி, பிரதியை வன்முறை நிறைந்த விமர்சனத்தால் தீர்த்துக் கட்ட முயல்வோம். மோதி விட்டு, இங்கு பிழைப்புக்கு வேறு வழி இல்லை என்று ஊரை விட்டு கிளம்பி விடுவோம். வேறு வழி?

அல்லது அந்த பிரதி நம்மை உணரச் சொல்லும், அனுபவிக்க கட்டளை இடும் உணர்வுகளையும், அனுபவங்களையும் எந்திரன் போல், சொன்ன பேச்சு கேட்டு, அனுபவிப்போமா? அதன் உலகினுள், தனி அடையாளம் ஏதும் இல்லாமல், மூழ்கிப் போய் விடலாமா? திடீரென்று 'ரெட் சிப்' யாராவது வைத்துவிட்டால்? இந்த பிரதி சொல்வதைக் கேட்கத் தேவை இல்லை. அதை தாறுமாறாக எதிர்த்து அர்த்தம் கட்டமைக்கலாம், அது தனக்கென்று தெரிந்து கொண்டு, தனியுடைமை ஆக்கப் பார்க்கும் பொருட்களை நாம் கொள்ளை அடிக்கலாம். அந்த பிரதி உருவாக்க எத்தனிக்கும் உலகுக்கு அடியில் அணுகுண்டு வைக்கலாம். ஆனால் கடைசியில் பிரதி நம்மை அழித்து விடுமோ?

பிரதியுடன் நடக்கும் இந்த விவாதம், போர் கால நடவடிக்கைகளுக்கு ஒத்ததாய் அமைகிறது நம் இருத்தலை, நம் அடையாளத்தை மிரட்டும் பிரதியாக சினிமா அமைவதால். பிரதி தனியாக உருவெடுக்கவில்லை, ஒரு சில கருத்தியல் அமைப்புகளால் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஒரு திரைப்படத்திற்கு எதிர்ப்பு தெரிவிக்கும் விதங்களில் விமர்சனம் சேரும், ஒரு படத்தை பார்க்காமல் அதை தோல்வி அடைய செய்வதும் சேரும். செயலும், செயலின்மையும் கலந்து பார்க்கும் தளத்தை ஒரு போர்களமாக மாற்றுகின்றன. பிரதி நம்மை மிரட்டும், அல்லது நாம் பிரதியை மிரட்டலாம். இருத்தலை மிரட்டும் ஒரு பிரதியைக் கண்டால், மூழ்கி விடுவோம் என்கிற பயம் இருக்கத் தான் செய்யும். படத்தைப் பார்க்கும் தருணத்தில், இந்த 'நான்' என்கிற கட்டமைப்புக்குள், 'நாம்' என்கிற கூட்டமைப்புக்குள் எல்லைகள் வரையப்படுகின்றன, அழிக்கப்படுகின்றன. box office தரும் வெற்றியோ, தோல்வியோ இந்த பிரதியை 'நாம்' அழி/ளிக்கும் முத்திரையா? சினிமாவை பார்க்கும் பார்வையில் எதிர்ப்பின் தன்மை இருக்க வேண்டுமா/இருப்பது சாத்தியமா? மாற்று வாசிப்புகள் போர்கள நடவடிக்கைகள் அல்ல, ஒரு உரையாடலை துவங்க எத்தனிப்பவை என்று நான் நினைக்கிறேன்.

ஆடுகளம் தொடக்கம்

சேவல் சண்டை இந்த இடங்களில் எல்லாம் நடந்தது... இவ்வாறெல்லாம் அதற்க்கு எதிராக சட்டங்கள் பிறபிக்கப்பட்டன... பழைய நிழற்படங்கள், சரித்திர சம்பவங்கள் - இவற்றை காட்சி செய்வதன், சொல்வதன் விளைவு: ' நாங்கள் சொல்வதெல்லாம்

உண்மை. உண்மையை தவிர வேறொன்றும் இல்லை' என்று நாம் அர்த்தம் கொள்ள தானே. ஒரு திரைப்படம் ஆவணப்படத்தின் தன்மையை கொண்டால் அதற்கு ஒரு கூடுதலான மரியாதை கிடைக்கிறதா?

எந்திரன் தொடக்கம்

ஒரு விதமான techno இசை... மின்சாரம் பாயும் சுற்றமைப்புகளை சுற்றுலா காட்டுகிறது திரை. இயக்குனர், நடிகர்கள் பெயர்களின் எழுத்துக்கோர்வை அதி வேக வாகனங்கள் போல் உள்ளும் வெளியும் விரைகின்றன. இந்த காட்சி படுத்தல், இசை பயன்படுத்தப்படுவதன் விளைவு: மின்சாரத்தின், அறிவியலின் வேகமும், புதுமையும் கொண்ட ஒன்று பின் தொடரும், எப்படி அது உருவானது என்று புரிந்துகொள்வது கடினமாகக் கூட இருக்கலாம். அறிவியல் புரிந்து கொள்ள முடியாத புதிர் அல்லவா? அறிவியலை கேள்விகள் இன்றி வழிபட மட்டும் தான் முடியும் இனிமேல். தர்க்கங்களால் உருவானது இன்று புனிதத் தன்மை அடைந்து விட்டது...

மீண்டும் முதல் கேள்வி: ஒரு சினிமா பிரதியை நுகர்வது என்றால் என்ன? நானும், பிரதியும் இருவேறு துருவங்களாக இருந்து, ஒரு தளத்தில் சந்திக்கிறோம். கதையை முழுவதுமாக உள்வாங்குவதா அல்லது படம் பார்ப்பதை பரிமாற்றமாக அனுபவிப்பதா? உணர்வுகளின் பரிமாற்றம் நடப்பதாக எனக்கு தோன்றுகிறது. ஒவ்வொரு காட்சியும் அறிவையும், உணர்வையும் சேர்ந்து தீண்டுவது போல்.

ஆடுகளம் பார்த்தபின்

வெளிவரும் போது ஒரு தனிமையின் உணர்வு. பல அறியமுடியாத தீயசக்திகளும், இருள்களும் சூழ்ந்த ஒரு உலகில் தனியாக இருப்பது போல். எவனோ ஒரு வக்கிரம் நிறைந்த பார்வையும், வார்த்தையும் என் திசையில் வீச, திரும்பி முறைக்க மனமில்லாமல்...

வீடு சேர்ந்தவுடன் - எதையாவது எழுத வேண்டும் என்கிற வெறி பிறக்கின்றது, என் இருப்பை அடிக் கோடிட்டு காட்ட வேண்டும் என்கிற தேவையுடன். நடு இரவிலும் முளைக்கும் கேள்விகளையும் எழுந்து பதிவு செய்ய வேண்டிய தேவையுடன்.

எந்திரன் பார்த்தபின்

சிரிப்பு வருகிறது. ஒரு விதமான குதூகலம். பந்தயம் ஜெயிப்பதற்காக ஓட்டுவது போல், வாகனங்கள் இடையே புகுந்து விளையாடும் ஆட்டோ ஓட்டுனரிடம் உயிர் பயம் இல்லாமல் பேசவும், நக்கல் அடிக்கவும் திறன் இருக்கிறது.

வீடு சேர்ந்தவுடன் - எதை உருவாக்கவும் எத்தனிக்கவில்லை. சில மணி நேரம் பாட்டு கேட்டு விட்டு, நிம்மதியாக தூங்கிவிடுகிறேன்

அதாவது சினிமாவும் நானும் ஒன்றை ஒன்று மாற்றி அமைப்பவை. உணர்வுகளை மாற்றி அமைக்கும் சினிமாவை, அறிவால், தர்க்கங்களால் விவரித்துவிட முடியாது. இந்த படத்தினால் உருவாகும் உணர்ச்சி அலைகள் நினைவுகளையும் தள்ளாட செய்கின்றன. ஒரு நிழலை, அல்லது வெளிச்சத்தை, பார்த்த பொழுதை தாண்டியும் உள்மனதில் பாய்ச்சுகின்றன. படத்தை பார்ப்பதற்கு முன், ஒரு பாடல் பிடித்திருந்தது. பார்த்த பின், அதே பாடல் பிடிக்காத ஒரு கதாநாயகியின் முகத்தை மனத் திரையில் தோற்றுவிக்கிறது. வானொலியின் அலைவரிசையை மாற்றுகிறேன்.

ஆடுகளம்

மதுரை! என் உறவினர்கள் பலர் திருமணம் செய்துக் கொண்ட கோயில். அந்த பெண்ணின் அப்பாவாக நடிப்பவர் அதே கோயிலின் உறுப்பினராக பல முறை பார்த்திருக்கிறேன். எத்தனை முறை அந்த ரயில்வே காலனி வளைவை தாண்டி சென்றிருப்பேன்.

திருமலை நாயக் மஹால் உள்ளே சென்றது கூட கிடையாது - நான் வாழும் ஊரை ஏன் சுற்றுலா பயணி போல் பார்க்க வேண்டும்? லேசாக தெரிந்த இடத்தை படத்தினுள் பார்த்து நன்கு பரிச்சயமான ஒன்றாக மாறியது போல் ஒரு உணர்வு.

எந்திரன்

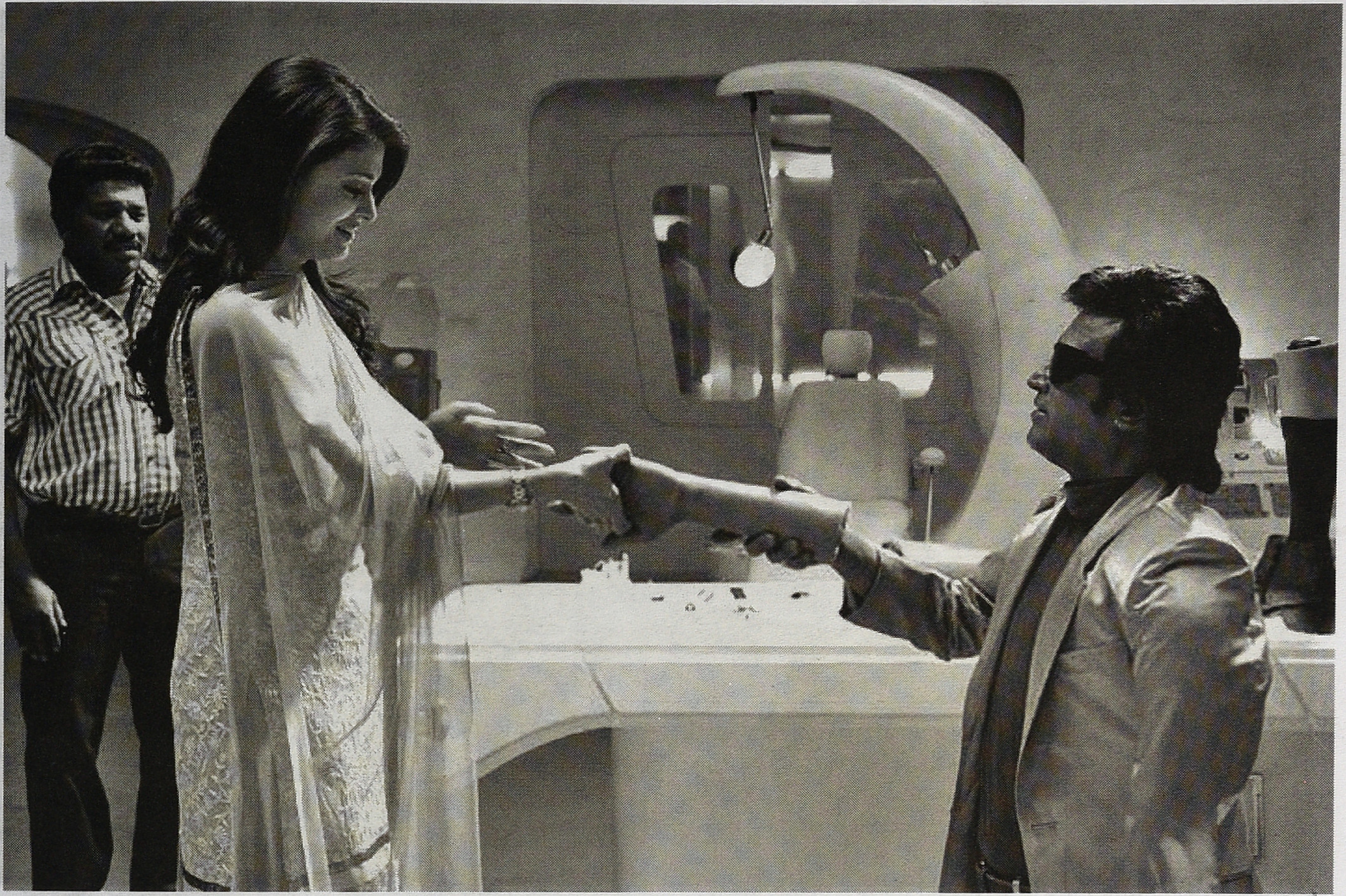
சென்னை! அல்லது சென்னையை மாதிரி ஒன்று. நான் படத்தைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த Inox திரை அரங்கம் குடிகொண்டிருந்த சிட்டி சென்டரின் கடை ஒன்றை எந்திரன் கொள்ளை அடிக்கிறான். 'Size zero' பெண்களுக்காய் ஏங்கிக் கிடக்கும் கடை அது. அந்த கடையின் வெளியே இருக்கும் ஆண்/பெண் பொம்மைகளை பார்த்திருக்கீர்களா? அடுத்தமுறை கவனியுங்கள். மதுரை ஜவுளி கடைகளில் அழகிய பெண் உருவை கட்டமைக்க முயலும் பொம்மைகளின் உடல் வாகும், இந்த கடை பொம்மைகளின் உடல் அமைப்புகளுக்கும் எத்தனை வித்தியாசம்.

மின்சார ரெயிலில் பயணம் செய்யும் கதாநாயகியை காப்பாற்றுகிறான் எந்திரன். பல முறை நான் பயணம் செய்த ரெயில் போன்ற ஒன்றின் கம்பார்ட்மென்ட்-ஐ நொறுக்கும் போது லேசாக வலிக்கிறது.

சினிமாவின் வெளிகள் காட்சிகளால் ஆனவை அல்ல. நினைவுகளால், அனுபவங்களால் ஆனவை. ஒரு உணர்வாதார அமைப்பை (an economy of emotion) ஒவ்வொரு சினிமா பிரதியும் உருவாக்குகிறது. மிகைல் பக்தின் தானே சொன்னார்: 'மொழி தன் இயல்பின்படியே உரையாடலின் தன்மைக் கொண்டது. ஒவ்வொரு வாக்கியத்திலும் பழைய உரையாடல்களின் , மற்றக் குரல்களின் தடயங்கள் இருக்கின்றன. ஒரு புனைவில், அந்த கதையை சொல்லுபவர் உரையாடலின் சிறப்புரிமைமிக்க குவிமையமாக இருக்கிறார்' என்று. சினிமா மொழியிலும் கூட

கதாநாயகி கதாநாயகனிடம் ஏதோ 'sense of belonging' கிடைத்ததாக சொல்கிறாள். எனக்கு எதுவுமே புரியவில்லை, என்று அவன் முணுமுணுக்கிறான். இருவரும் அடுத்தவர் சொன்னதைக் கேட்கவில்லை/புரிந்துகொள்ளவில்லை. ஆனால் நாம் கேட்டுவிட்டோம். இந்த உரையாடல் இரு கதாபாத்திரங்கள் இடையில் நடக்கவில்லை - இரு கதாப்பாத்திரமும், பார்வையாளரும் முக்கோண வடிவில் இந்த உரையாடலில் பங்கெடுக்கிறார்கள். பிரதியை பார்ப்பவர் தான், நான் தான், இந்த உரையாடலின் குவிமையம்.

கதாநாயகி முத்தமிட்டதும் எந்திரன் முகத்தில் ஒரு உணர்ச்சியலை அடிக்கிறது. அதை கதாநாயகியும், கதாநாயகனும் காணவில்லை. வில்லனும் நாமும் சேர்ந்து அதைக் கவனிக்கிறோம். வில்லனின் முகத்தில் மகிழ்ச்சி - ஆட்டம் சூடு பிடிக்கப் போகிறதென்று. நமக்குள் திகில் - இதனால் நாம் விரும்பும்



கதாநாயகனு/கிக்கு என்ன நடக்கும் என்று. எந்திரனுக்கும், வில்லனுக்கும், நமக்கும் மட்டும் தான் உணர்ச்சி ரீதியான மாற்றங்கள் ஏற்படுகின்றன. இந்த வரிசையில் முதல் இருவருக்கு கதையை நகர்த்துவதில் பங்குண்டு. நாம் கதையினுள் வாழும் மூன்றாமவர், கதைக்கு அர்த்தம் அளிக்கும் கதாநாயகர்.

யாரும் தொலைக்காட்சி நிகழ்வை, சீரியலை ஒரு 'mass audience'க்காக செய்யப்பட்டதாக திட்டுவதில்லை. (வீட்டில் இருக்கும் பெண்களுக்காக மட்டும் செய்யப்பட்டவை என்று சில தொலைகாட்சி பிரதிகளைத் திட்டுவதுண்டு.) சில சினிமா பிரதிகள் மட்டும் வேறு வர்க்கத்திற்காக உருவாக்கப்பட்டவை என்று ஏன் சொல்லுகிறார்கள்? வர்க்க வேறுபாடுகள் சினிமா காணும் வெளிகளின் மீதும் ஒளிபரப்பப்படுகின்றன - திரை அரங்குகளில்‌இருக்கைகள் வர்க்கரீதியாக பிரிக்கப்படுவதில். ஆனால் இந்த வேறுபாடுகளை அர்த்தம் கொள்ளும் விதங்களிலும் அடங்கிக் கிடப்பதாக சிலர் சொல்கிறார்கள். அதாவது இந்த சினிமாவை நாம் பார்வையிட்டாலும் அது நம் பார்வைக்காக உருவாக்கப்பட்டதில்லை - வேறு வர்க்கத்தின் பார்வைக்காக உருவாக்கப்பட்டது. நாம் இங்கே மூன்றாமவராக நுழைந்து, அதற்க்கு ஒழுக்கச் சான்றிதழ் வழங்கும் கதாநாயகர்.

கலாச்சார உண்மைகள் உரைக்கிறது.

எந்த கலாச்சாரத்தில் இருந்து உருவியது?

காட்சிபிழை இதழில் வெளிவந்த சுபகுனராஜனின் 'தமிழ் சினிமா போக்குகளில் இரண்டு மாதிரிகள்: மிஷ்கின் வெற்றிமாறனை முன்வைத்து' என்கிற கட்டுரையில் இரு விதங்களான கதைகளை சுட்டிகாட்டுகிறார். வேறு படங்களை தழுவி எடுக்கப்பட்ட திரைகதைகளையும், ஒரு குறிப்பிட்ட கலாச்சாரத்திற்குள் மலரும் திரைகதையையும் விவரிக்கிறார். நாமும் பல படங்களை வேறு இடத்தில் இருந்து 'காப்பி' அடித்தது என்று விமர்சித்திருக்கிறோம். சினிமாவை ஒரு கலாச்சார வெளிப்பாடாக பார்க்கிறோம். சொந்த கதைகளை உரைக்காத ஒரு சினிமா ஒரு கலாச்சார முரண். இந்த படத்தை வேறு மொழி படத்தில் இருந்து 'காப்பி அடித்திருக்கிறார்கள்' என்று திட்டும் போது வெளிப்படும் கோபம் சினிமா நம் தனிப்பட்ட கலாச்சார உண்மைகளை உரைக்க வேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்பு ஏமாற்றம் அடைந்ததால். அதாவது பல மொழிகளின், கலாச்சாரங்களின் வெளிப்பாடுகளால் உலக சினிமா சந்தை நிறைந்திருக்கிறது. நாம் காணும் படங்கள் இவற்றில் இருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டிருக்கவேண்டும், நம் கலாச்சாரம் அவற்றில் இருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டிருப்பது போல்...

வேறுபாடுகள் தான் நம் அடையாளத்தை உறுதி செய்பவையா?

நம்மை அடையாளம் கொள்ளும் விதமாக, நம்மை அடையாளப்படுத்தும் விதமாக சினிமா செயல்படுகின்றது. இதற்காக ஒரு தனி சிறந்த கலாச்சாரத்தை/கதையை/ உரைக்கும் விதத்தை சூழும் நீரோட்டத்தில் இருந்து வடிகட்டி எடுக்க வேண்டும்.

படம் வெளியாகி இரண்டாம் வாரம். நிரம்பி வழியும் திரை அரங்கம். 'இந்த இடம் எனக்கு தெரியும்' என்று சிலரிடம் சொல்ல விரும்புகிறேன். 'இந்த இடம் நமக்கு தெரியும்' என்று மற்ற சிலரிடம் சொல்ல விரும்புகிறேன். இல்லாத நபர்கள் புடை சூழ ஒரு படத்தைப் பார்க்கிறேன். கூட்டத்தின் மத்தியில் தனியாக இருக்கிறேன்.

படம் வெளியாகி இரண்டாம் மாதம். மொத்தம் இருபது பேர் திரை அரங்கில். ஆனால் காலியாக இல்லை. ஒரு திரை அரங்கம் காலியாகவா இருக்க முடியும்? சிரிப்பு, அழுகை, சுகத்தின் நியாபகங்கள், பாப்கார்ன் கவர்கள், காதலர்களின் முனகல்கள் எல்லா பக்கமும் விரவி கிடக்கின்றன. தனிமையின் மத்தியில் கூட்டத்துள் இருக்கிறேன்.

Cinema, film என்கிற இரு வார்த்தைகள் ஆங்கிலத்தில் பிரதி அனுபவிக்கும் இடம்/வெளி, பிரதி ஆகியவற்றை குறிப்பவை. தமிழில் சினிமா, படம் என்கிற இரு வார்த்தைகள் ஒன்றிற்கு மாற்றாக அடுத்ததை பயன்படுத்துகிறோம். 'ஏதாவது ஒரு சினிமா பார்க்கலாம்' - தளமும், பிரதியும் ஒன்றோடு ஒன்று பிணைந்து விட்டது போல்.

ஒரு படத்தை தனியாக, நண்பர்களுடன் பார்க்கலாம். ஆனால் படம் பார்ப்பதற்கு கூட்டமாக சென்றாலும், பார்ப்பது என்பது ஒரு மிகுந்த தனிமை நிறைந்த செயல் தானே. நான் என்கிற ஒரு கண், தன் சோகங்கள், இன்பங்கள், அனுபவங்களால் உருவாகிய ஒரு கண், இந்த பிரதியை காண்கிறதே. அதாவது இந்த பிரதியின் அர்த்தத்தை ஒவ்வொருவரும் தனியாக தான் கட்டமைக்கமுடியும். எந்த பிரதிக்கும் அதே கதி தான். சினிமாவில் என்ன விசேஷம்? எந்த வாசிப்பிலும் சில இடங்களில் நாம் உருவாக்கும் அர்த்தம் பிரதியை விட்டு விலகும் இந்த விலகல்கள் தான் நமக்கு சாத்தியமான எதிர்ப்பா? பார்வையை உடைத்து உள்ளே அர்த்தம் தேடுவது வீண் வேலையாக இருக்குமா? அல்லது எதிர்ப்பின் குரல்களை வெளிக்கொணருமா?

ஒரு குறிப்பிட்ட மண்ணை, ஒரு தனிப்பட்ட ஊரை சேர்ந்த கதை அல்லது எந்த மண்ணை, ஊரை சாராத கதை. இந்த கதை இந்த மண்ணில் பிறந்து, அந்த மண்ணில் இருந்து தப்பிக்கும் முயற்சியுடன் சாவு பெறுகிறது. அவ்வளவுதான். கதை முடிந்தது. முற்றும்.

ஆனால் இந்த கதைக்கு வேறு வாழ்வு கிடைக்குமோ?

பல கதைகள் இதில் இருந்து உருவப்பட்டால்? கதையிலே ஒரு புது கதை முளைக்குதோ, என்று அதிசயிக்கலாம். கதை பல குட்டிகள் போடும். வரும் தலைமுறைகளிடம் ரகசியமாய் பேசிக்கொள்ளும். தொடரும்.

*Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) - Laura Mulvey, Originally Published - Screen 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18

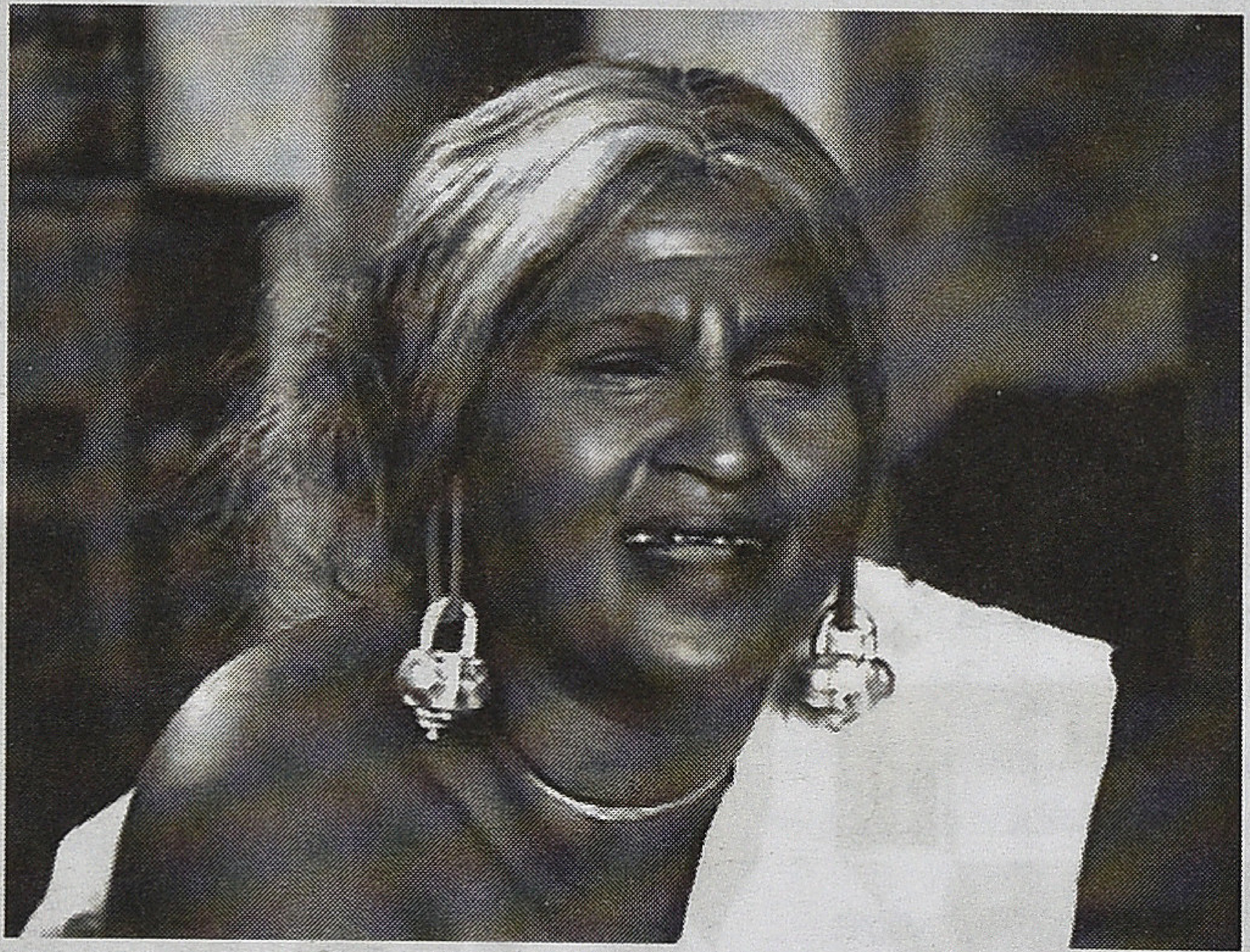
தமிழ் கலாச்சார நுண் அலகுகளும் அடித்தள மக்கள் சினிமாவும்

சுபகுணராஜன்

1983 ஆம் வருடம் மூன்று ஆண்டுகளுக்கு மேலாக தொடர் மரணங்கள் எங்கள் குடும்பத்தை துரத்திய காலமது. மருத்துவமனைகளின் வராந்தாக்களிலேயே வாழ்ந்து கொண்டிருந்த நாட்களவை. குடிப்பழக்கம் உண்டென்றாலும், அதன்வழியே தப்பிச்செல்லும் வாய்ப்பற்றகாலம். செகண்ட் ஷோ என்று அறியப்பட்ட பின்னிரவு சினிமாக் காட்சிகளே, மனப்பிறழ்வின் விளிம்பில் அல்லாடிக் கொண்டிருந்த என்னைக் காத்து ரட்சித்தன. அப்படியொரு நாளின் பின்னிரவில் பாரதிராஜாவின் *'மண்வாசனை'* சினிமாவைப் பார்க்க நேர்ந்தது. கூட்டம் நிரம்பி வழிந்தது. கதைக்களம் தேனி அல்லி நகரத்தின் அருகிலுள்ள காக்கிவாடன்பட்டி. எட்டுப்பட்டி இளைஞர்கள் பிடிக்கும் அடங்காத ஜல்லிக்கட்டுக்காளைக்கு சொந்தக்காரன் மூக்கத்தேவன். அவனும் ஜல்லிக்கட்டுக்காளை போன்றவன்தான். குடி, கூத்தியாள் என்று மனம்போன போக்கில் வாழ்பவன். ஆனாலும் கழுத்தில் மஞ்சக்கயிறு கட்ட நிர்பந்திக்கும் சாராயம் காய்ச்சும் கூத்தியாளிடம் 'நல்லநாளும் பொழுதுமா வீட்டுக்குப் போகலன்னா பொம்பள லட்சயக் கெடுத்துப்புடுவா' என்று அச்சமும் காட்டுவான். வீட்டுக்குள் மனைவியை அடித்து துவைத்து மஞ்சக்காணியை (பெண்ணிற்கு சீராகக் கொடுக்கப்பட வேண்டிய அப்பன் வீட்டு நிலம்) வாங்கி வரச் சொல்வான். கோபத்தின் உச்சத்தில் 'களவாணி குடும்பத்தில பொண்ணெடுத்தெ பாரு ஏம் புத்திய செருப்பால அடிக்கணும்' என்பான். அத்தனை அடியையும் பொறுத்துக் கொண்டிருந்த மனைவி 'ஏலே!' எங்கப்பன் வீட்டப்பத்தி ஏதாவது பேசுன புருஷனுகூட பாக்காம கொள்ளிக்கட்டய எடுத்து கோலம் போட்டுப்புருவன் கோலம்' என ஆவேசம் காட்டுவாள். 'அவ்வளவு ரோசக்காரி உங்காத்தகிட்ட போயி மஞ்சக்காணியையும் சீரையும் வாங்கிட்டு வாடி' என்பான் மூக்கன். காட்சி மாறும். ஆத்தாக்கிழவி திண்ணையில் உட்கார்ந்திருப்பாள். மகள் தெருவில் நின்றபடி 'லட்சயும் மொச்சயும் கெட்டாதான் ஞாயம் பொறக்கும் போலிருக்கு' என்று கத்தி விட்டு உடனடியாக சீரைக் கொடுக்கும்படி கேட்பாள். 'யாருடி அவ நீயும் உம்புருஷனும் வம்பாடுபட்டுச் சம்பாதிச்சத கேட்டு வந்திருக்யா' என்பாள் ஆத்தா. தொடர்ந்து கிழவியே 'புடவை எங்க காயுது, நடைய எங்க நிறுத்தறதுன்னு அலையறான் அந்த பொச கெட்டபய. முதல்ல உம்புருஷன முடிஞ்சு வையி' என்பாள். மகளோ, 'அவன் மகராஜனோ, பிச்சைக்காரனோ எம் புருஷன் ஆம்பள. அவன் ஆயிரஞ் செய்வான். அதக் கேக்கிறதுக்கு யாருக்கும்

பவர் கெடயாது. இந்த மாசி பங்குனிக்குள்ள மஞ்சக்காணியக் குடுக்கல ஆத்தா புள்ளன்ற ஒறவே அந்துபோயிடும். மானங்கெட்டு மகிழிபூத்துரும்' என்று எச்சரித்துவிட்டு வெளியேறுவாள். ஊர்ப்பெரிய மனிதர்கள் கிழவியிடம் 'ஏங்கெழவி மஞ்சக் காணியை குடுத்துட்டா என்ன' என்பார்கள். கிழவி வினயமாக 'நா என்ன கேனச் சிறுக்கியா. எத எப்பக் குடுக்கனும்னு எனக்குத் தெரியும்யா. சின்னது (பேத்தி) ஒன்னு வளருதுல்ல. அதுவரும்போது பார்க்கலாம்' என்பாள். தொடரும் காட்சி மகள் வயிற்றுப்பேத்தி சடங்காகி விடுவாள். கிழவியின் மகன் (கதை நாயகன்) தாய்மாமன் வீரணனை அழைக்காமல் சடங்குக்கு ஏற்பாடு செய்வான் மூக்கையா. 'ஏலே வீரணா வெந்த சோத்துக்கும் விதிவந்த சாவுக்கும் பெறந்தவனாடா நீ' என்று மகனை உசுப்பேத்தி விடுவள் கிழவி. அருவாளுடன் கிளம்பும் வீராணன் அக்கா வீட்டு தெரு முனையில் அருவாளை சாணை பிடித்தபடி 'இன்னைக்கு ரெண்டு ஒண்ணு பார்த்துருவம்' என்பான். ஊரார் சமாதானம் செய்து மூக்கையாவை கிழவி வீட்டுக்கு அழைத்து சென்று தாய்மாமனை அழைக்கச் செய்வார்கள். வீராப்பாக கிழவி முகத்தை கண்கொண்டு பார்க்காமல் அங்கு கட்டப்பட்டிருக்கும் மாடுகள் பக்கமாய்ப் பார்த்து 'புள்ளக்கி மொற செய்ய வந்திருங்க' என்பான். மூக்கையா. அதைக் கிண்டலடிக்கும் விதமாக, 'ஏலே வீரணா அந்த மாட அவுத்து விடு போயி மொற செஞ்சுட்டு வரட்டும்' என்பாள் கிழவி. சடங்கு வீடு. ஊரார் கூடியிருப்பர். வீம்பு குறையாத மூக்கையா, 'வெறும் மாலயப் போட்டுட்டு போகச் சொல்லு' என்பான். ஒரு ஓரமாக உட்கார்ந்திருக்கும் கிழவி, 'முக்காத்துட்டுக்குச் சீலயெடுத்து மூனு காசுக்கு நகை வாங்குனாலும் அது முறமாமன் சீர். அத வாங்கிக்க அந்தச் சிறுக்கிக்கி குடுத்து வச்சிருக்கனும். வெவரந்தெரிஞ்ச பெரிய மனுஷங்க சொல்றது' என்று இடிப்பாள். ஊரார் கிழவி சொல்றதுதான் சரி என்பர். வீட்டிற்கு வெளியே திண்ணையில் ஆட்களுக்கு நடுவே உட்கார்ந்திருப்பான் வீரணன். 'என்ன சடங்கு உள்ளய வெளியயா ஏம்பா வீரணா என்ன சமஞ்ச புள்ள மாதிரி ஒக்காத்திருக்க' என்பான் நண்பனொருவன். 'போடா போயி மாலய போடு' என்பார் மற்றொருவர். உள்ளே நுழைந்து விறைத்தபடி நின்று 'இப்ப நான் என்ன செய்யனும்' என்று கெத்தாகக் கேட்பான். ஊரார், 'ம்... அருவாளத் தூக்கிட்டு அலையத் தெரியுதில்லை. அந்த மாலய எடுத்துப்போடு' என்பர். மாலையை முத்துப்பேச்சி கழுத்தில் போட்டதும் விருட்டென வெளியேறும் வீரணானை 'பச்ச ஓலய எடுத்து குச்சுக் கட்டுடா' என்பர். அனைத்தையும் விறைப்பாகச் செய்துவிட்டு வீரணன் திரும்ப கூட்டம் கலகலப்பாகும். 'ஏண்டா டேய் மெல்லப் போக வேண்டியதுதான. நல்ல பய' என்று மகிழ்வாள் கிழவி.

ஏறத்தாழ மூன்றாண்டு கால மருத்துவமனை வாசங்களில் அந்நியமாகிப் போன எனது சமூக வாழ்வுச்சூழல் திரைக்காட்சியாக என்னை வெகுவாக ஆட்கொண்டது. இன்றளவும் இயல்பாக என்னால் பேச முடியாத என் சமூக மொழி என்னை நெகிழ்வுறச் செய்தது. கலாச்சாரச் சூழல் அதுதான் என்றபோதும், வேலை நிமித்தம் என் தாய் தந்தையர் வாழ்ந்த ஊர்களும், கிறித்தவப் பின்புலமும் என்னை அதனுடன் ஒன்றிணைவு காண முடியாத அந்நியனாகவே வளர்த்திருந்தது. போதாக்குறைக்கு அக்கா அண்ணன் வழி அறிமுகமான திராவிடமும், தமிழ்த் தேசியமும், பெரியாரும், பெருஞ்சித்திரனாரும் சாதியத்தை சற்று மட்டுப்படுத்தியிருந்ததே உண்மை. ஆனாலும் திரையில் விரிந்த காட்சிகளும் அவை காட்சிப்படுத்திய கலாச்சாரக் கூறுகளும் என்னை முற்றிலுமாகப் புரட்டிப்போட்டது. ஏற்கனவே பாரதிராஜா அவர்களின் பதினாறு வயதினிலே படத்தின் வழி ஈர்க்கப்பட்டு அவரது ரசிகனாகியிருந்தேன். அந்தத் திரைப்படம் என்னை கவர்ந்ததற்கான காரணங்களில் மயிலு ஸ்ரீதேவியும், சப்பாணி கமலும் முன்னுரிமை பெற்றிருந்தனர். மயிலுவின் ஆத்தா தஞ்சாவூரு தவுலு குருவம்மாளைவிட இது எப்படி இருக்கு எனும் ரஜனிதான் கவனத்தைப் பெற்றார். பதினாறு வயதினிலே திரைப்படத்தின் கதைக்களம் தேனி வட்டாரத்து பகுதி என்பதைத் தாண்டி கலாச்சாரக் கூறுகள் விழுமியங்கள் பெரிதாக ஒன்றும் பதிவாகிவிடவில்லை.



ஆனால் வேலூர் திரையரங்கின் இரவுக் காட்சியில் என்னுடன் அமர்ந்து சினிமாப் பார்த்த அனைவருமே நான் ரசித்த அத்தனை தருணங்களையும் ரசித்தனர், கைதட்டினர். மகிழ்ந்தனர். அவன் கெடக்கான் பொசகெட்ட பயலும். மானங்கெட்டு மகிழிபூத்துருமும் எப்படி அவர்களை சென்றடைந்தது. எனக்கு வியப்பாக இருந்தது.

பின்னாட்களில் வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி போன்றோரால் மண்வாசனை சினிமா என்ற வகையினம் ஒன்று உருவாக்கப்படுவதற்கு காரணமான திரைப்படம் இதுதான். 70களின் கடைசி வருஷங்களில் வட ஆற்காடு மாவட்டப் பகுதிகளிலேயே அரசுப் பணியாற்றி இருந்தபோது, அந்த அன்பான மக்களின் மொழி எனக்குப் பிடிபடாத ஒன்றுதான். ஆனால் வேலூர் திரையரங்கின் இரவுக் காட்சியில் என்னுடன் அமர்ந்து சினிமாப் பார்த்த அனைவருமே நான் ரசித்த அத்தனை தருணங்களையும் ரசித்தனர், கைதட்டினர். மகிழ்ந்தனர். 'அவன் கெடக்கான் பொசகெட்ட பயலும்' 'மானங்கெட்டு மகிழிபூத்துருமும்' எப்படி அவர்களை சென்றடைந்தது. எனக்கு வியப்பாக இருந்தது. அந்தக் கலாச்சார சினிமாவை ரசிக்க வட்டார வழக்கொன்றும்

தடையாகவில்லை. கேள்வியும், வியப்பும் அன்றைய மனநிலையில் எனக்கு விட்டுப் பிரிந்திருந்த சமூகச் சூழலுக்குத் திரும்பியதான உணர்வு கிடைத்தது. ஆனால் சமீபத்தில் *மாயாண்டி குடும்பத்தார்* திரைப்படத்தைப் பார்த்தபோது விடுபட்டுபோன அந்தக் கேள்வி திரும்ப எழுந்தது. இத்தனைக்கும் மாயாண்டி குடும்பத்தார் திரைப்படத்தை அரங்கில் பார்க்கும் சந்தர்ப்பம் அமையவில்லை. சொல்லப்போனால் பத்து இயக்குனர்கள் நடிக்கிறார்கள் என்பதாக விளம்பரப்படுத்தப்பட்ட படத்தை பார்க்கும் ஆர்வம் தோன்றவில்லை என்பதே உண்மை. படம் வெளிவந்து திரையரங்குகளை விட்டு வெளியேறிவிட்ட பின்பு (சென்னையின் நவீன மல்டிபிளெக்ஸ்களில் இவர்களுக்கு இடம் கிடையாது)

யாரும் எதிர்பாராத வகையில் அவன் பங்காக கிடைத்த ஐம்பதாயிரம் ரூபாயையும் செய்முறையாக எழுதுவிட்டு சாப்பிடாமல் வெளியேறுகிறான். குடும்பமே பதறித் துடிக்கிறது. திரும்பிப் பார்க்காமல் நடக்கும் தம்பியை தொடர்ந்து கதறி அழுகிறாள் அக்கா.

எனது வீட்டின் வரவேற்பறையில் ஐங்கரன் டிவிடியில் மனைவி, மகள், மருமகன், மகன், மருமகள் புடைசூழ *மாயாண்டி குடும்பத்தார்* திரைப்படத்தை பார்க்க நேர்ந்தது. உசிலம்பட்டிக்கு அருகே உள்ள எஸ் மேட்டுப்பட்டியில் வாழும் மாயாண்டி மற்றும் அவரது பகைகார அண்ணன் விருமாண்டி ஆகியோரின் குடும்ப சரிதம் அது. மாயாண்டிக்கு நான்கு மகன்கள், ஒரு மகள். விருமாண்டிக்கு ஐந்து மகன்கள். இவர்களின் அப்பாவின் இளைய தாரத்து மகளுக்கு பாகம் பிரித்ததில் விருமாண்டிக்கு தம்பி மாயாண்டி மீதும் அவரது குடும்பத்தார் மீதும் தீராத பகை. உறவிலும், அசலிலும் கட்டி வைத்த மருமகள்கள் மாயாண்டி இருக்கும் வரை அமைதி காக்கிறார்கள். மாயாண்டியின் மரணத்தின்போது தனியனாய் இருப்பவன் கடைசி மகன் மட்டுமே. தட்டுத் தடுமாறிப் படித்து பொறியியல் கல்லூரியில் சேர்ந்த பிறகே அப்பாவின் மரணம் நேர்கிறது. அடிகளையும், கோபங்களையும் கொண்டு அண்ணன்களால் மதினிமார்களை கட்டுக்குள் கொணர முடிவதில்லை. பெண்களின் தொந்தரவு மிதமிஞ்சு தாய்மாமன் தலையீட்டு பாகம் பிரிக்கப்பட்டு, வீடற்ற கடைசி மகன் மோட்டார் ரூமில் குடிபுகுகிறான். மாயாண்டி இருந்தவரை மகளுடன் வந்து அள்ளிக்கொண்டு போகும் மருமகனும், கடைசி வசூலாக செய்முறை வைக்கிறான். அக்கா வீட்டு பத்திரிக்கையின் தாய்மான் பட்டியலிலேயே ஒன்றுமில்லாத கடைசி மகனின் பெயர் விடப்பட்டு விடுகிறது. பிள்ளைகளும் தங்கள் குடும்பமும் கெட்டு விடுமே என்ற அச்சத்தில் அண்ணன்கள் அமைதி காக்கின்றனர். அழையாத விருந்தாளியாக வருகிறான் கடைசித்தம்பி. யாரும் எதிர்பாராத வகையில் அவன் பங்காக கிடைத்த ஐம்பதாயிரம் ரூபாயையும் செய்முறையாக எழுதிவிட்டு சாப்பிடாமல் வெளியேறுகிறான். குடும்பமே பதறித் துடிக்கிறது. திரும்பிப் பார்க்காமல் நடக்கும் தம்பியை தொடர்ந்து கதறி அழுகிறாள் அக்கா. தம்பி தெரியாம செஞ்சுபிட்டன்டா. நீ எங்கப்பண்டா. வந்து ஒரு வா சோறு தின்னுட்டு போயிற்றா என்று மன்றாடுகிறாள். மொத்தக் குடும்பமும் பதைபதைத்து நிற்கிறது.

என் வீட்டின் அறையில் நிறைந்திருந்த கூட்டம் கண்ணீரில் மிதந்திருந்தது. அதன் பின்னர் நான் சந்தித்த இனக்குழு மனிதர்களில் அந்தக் காட்சியை சிலாகிக்காதவர்களே இல்லை. நண்பர்களிடமும் அதேவிதமான வரவேற்பு. இது எப்படி சாத்தியம். ஒரு இனக்குழுவின் தனித்துவமான கலாச்சார விழுமியங்கள் எப்படி அனைத்து தரப்பினரையும் அதேரீதியில் உணர்வு ரீதியாக பங்கு கொள்ளச் செய்ய முடியும். தனித்துவம்

என்பதே கேள்விக்குரிய ஒன்றுதானோ. மனித வாழ்வின் நிகழ்வுச் சூழல்களும், முறைமைகளும் மாறலாம். ஆனால் அடிப்படையிலான கலாச்சார நுண்கூறுகள் அனைத்து இனக்குழு வாழ்வுத் தருணங்களிலும் அடிநாதமாக செயல்பட்டபடியே இருக்கும் என்பதே சரி. இங்கு ஒன்றை தெளிவுப்படுத்திக் கொள்ளுவது நலம். கலாச்சார நுண்கூறுகளின் இருப்புதான் இனக்குழு அடையாளங்களைக் கடந்து கலை அனுபவத்தை சாத்தியமாக்குகிறது என்பதே அது.

கலாச்சார நுண் கூறுகள் அபூர்வமான தருணங்களில் இயல்பாய் முகிழ்ந்துவிடும். அதே உத்திகளைத் திரும்பக் கைக்கொள்ளும்போது அதன் வீரியம் மங்கி சாயமிழந்துவிடும். இதை ராசு மதுரவனின் மற்றொரு படமான *கோரிப்பாளையம்* திரைப்படத்தில் காணலாம். வீட்டுக்கு அடங்காத தறுதலைத் தம்பி ஒரு கொலையைச் செய்துவிட்டு தப்பித்து அக்கா வீட்டிற்கு வருவான். தம்பியையும் நண்பர்களையும்

கண்ணீர் விடுவார் விருமாண்டி. இதேபோன்ற காட்சி *தேவர் மகன்* திரைப்படத்திலும் உண்டு. சிவாஜி மரணமடைந்தவுடன் பகை மறந்து 'எங்கண்ண செத்துட்டாருடா' என்று காகா ராதாகிருஷ்ணன் அழுவார். சமூக வாழ்வின் அசலான தருணங்களை அநேகமாகத் தவறவிட்டிருந்த தேவர்மகன் அபூர்வமான ஓரிரண்டு பதிவுகளையும் செய்திருந்தது. குறிப்பாக கலவரத்தில் காயப்பட்டவர்களை பார்க்க கமல் மருத்துவமனைக்கு வருவார். கலவரத்தில் ஒரு கையை இழந்த இசக்கி 'கடசி வரைக்கும் விடவே இல்லைய்யா. களவாணிப்பயலுக கைய வெட்டிப்புட்டாங்க... அது கெடக்கட்டும் விடுங்கய்யா... என்ன திங்கற கையிலேயே கழுவனும், கழுவுன கையிலேயே திங்கனும்' என்று சிரிப்பான். இந்தக் காட்சிதான் இசக்கி பாத்திரம் ஏற்ற வடிவேலுவை மிகப்பெரிய வெற்றிக்கு இடுட்டுச் சென்றது.

ஐம்பதுகளில் துளிர்க்கும் காதலைப் பேசிய ஒரே தமிழ்த்திரைப்படம் *முதல் மரியாதை* மட்டுமே சிவாஜி

பார்த்தவுடன் கோழியடிக்கிறேன் சாப்பிடு எனும் அக்கா அவனுக்குத் தெரியாமல் வீட்டிலிருந்த நகைகளை எடுத்து பக்கத்து வீட்டில் கொடுத்து 'பத்திரமா வைச்சுக்கக்கா. என் தம்பி போனதும் வாங்கிக்கிறேன். அவனும் அவன், பிரண்ட்சும் பெரிய களவாணிப் பயலுக' என்பாள். இதைப் பார்த்துவிடும் தம்பி நண்பர்களை அழைத்துக்கொண்டு போய்விடுவான். இங்கு அக்கா ரோடு வரை வந்து தம்பியை ஒருவாய் சாப்பிட்டுட்டு போடா என்பாள். காட்சி சலிப்பூட்டுவதைத் தவிர வேறொன்றும் நிகழ்ந்துவிடுவதில்லை.

மாயாண்டி குடும்பத்தார் திரைப்படத்தின் கதைக் களத்தில், மாயாண்டி விருமாண்டி பகை மாயாண்டியின் மரணத்தோடு முடிவுக்கு வந்துவிடும். தம்பியின் மரணத்துக்காக

கலாச்சார நுண் கூறுகள் அபூர்வமான தருணங்களில் இயல்பாய் முகிழ்ந்துவிடும். அதே உத்திகளைத் திரும்பக் கைக்கொள்ளும்போது அதன் வீரியம் மங்கி சாயமிழந்துவிடும்.

பாத்திரப்படைப்பின் தர்க்க நியாயங்கள் கடுமையான விமர்சனத்திற்குரியது என்றபோதிலும், விமர்சனக் குரலையும் வடிவுக்கரசியின் வார்த்தைகளில் பதிவு செய்திருப்பார் பாரதிராஜா. கோபதாபங்களும், சுயகழிவிரக்கமுமே வாழ்வாகிப்போன மனைவி கணவனை மதிப்பதில்லை. சின்னப் பெண்ணுடனான உறவில் திளைக்கும் நாயகன், அவள் குடிசையில் மீன் சாப்பிட்டு விட்டு கண்கலங்கி, 'ஏங்காத்த கைருசிக்கப்புறமா இப்பதா அதப்பார்க்கிறே' என்பான்.

எத்தனைக் கலாச்சார மாறுபாடுகளுக்குள்ளும் இடம்பிடித்து சிம்மாசனம் போட்டு உட்கார்ந்து விடும் உணர்வல்லவா. அம்மாவின் கைருசி. அம்மாவின் கைப்பக்குவத்தை நினைத்து உருகாத மனிதர்கள் உண்டா என்ன. இந்தக்கால நாடுல்ஸ்

அம்மாக்களுக்கூக்கூட இது வாய்க்ககூடும்.

தங்கர்பச்சானின் *அழகியும்* சேரனின் *ஆட்டோகிராப்பும்* தமிழின் பிரத்யேகமான சினிமாக்கள் எனலாம். கிராமியச்சூழலின் வளர்பருவ அனுபவங்களை நெகிழ்வாகச் சொன்ன திரைப்படங்கள். உலக சினிமாக்களில் இந்த வகை சினிமாக்கள் ஒவ்வொரு மொழியிலும் உண்டு. உள்ளபடியே சொன்னால் இந்தவகை மாதிரியின் முதல்படமான பாலுமகேந்திராவின் அழியாத கோலங்கள், சம்மர் ஆப் 42 என்ற ஆங்கிலப் படத்தின் தழுவலே. அழியாத கோலங்களில் திரைப்படத்தில் தழுவலின் சாயல் அடர்த்தியாக இருக்கும். அழகியும் ஆட்டோகிராப்பும் தெளிவான தமிழ் வாழ்வுச் சாயல் கொண்டவை. அவை கையாண்ட பதின்பருவ நினைவுகள் கவித்துவமானவை. வேடிக்கையாகச் சொல்வதானால் *ஆட்டோகிராப்* இல்லாத மனித வாழ்வு சாத்தியமற்றதென்றே தோன்றும். நேரமும், நிகழ்வும் மாறலாம். ஆனால் அடிநாதமான கலாச்சார உணர்வு ஒன்றுதான்.

கலாச்சார நுண் அலகுகளை காட்சிப்படுத்த தீவிரமான கதைக்களமும், ஏமாற்றமும், துக்கமும் நிறைந்த சூழல்களும்தான் பயன்படும் என்பதில்லை. எளிமையான வாழ்வின் சாதாரண நிகழ்வுகளே அதைச் செய்துவிட முடியும். 'களவாணி' திரைப்படத்தில் 'இந்த ஆடி கழிஞ்சு ஆவணி பொறந்தா அவன் டாப்பா வந்திருவான்' என்று அம்மா சொல்லும்போது உலகின் அம்மாக்கள் எல்லோரும் ஒரே உருவில் பேசுவதாகவே தோன்றும். வெட்டியாக சுற்றிக்கொண்டிருக்கின்றான் என்பது அவள் அறியாததில்லை. அவனுக்கு பயந்து ரூபாயை ஒளிக்க முயல்பவளும் அவள்தான். அதே வேளையில் மகன் வெளிநாட்டுக்குப் போய் வேலை பார்க்க பாஸ்போர்ட் எடுக்க பணம் கேட்க, கணவன் மறுத்தும் 'டேய் இவரு காசு குடுக்கற மாதிரி தெரியல. இந்தா இந்தத் தாலிக்கொடிய அடகு வைச்சு வேலைய பாரு' என்று கழட்ட முயன்று 'அடியே ஏழு பவுனு சங்கிலிடி' என்று பதறும் கணவனை சரிக்கட்டுபவளும் அவள்தான். அவள் அம்மா. அது மட்டுமே அவள்.

கிளின்ட் ஈஸ்ட்வுட் இயக்கி நடித்த ஹாலிவுட் திரைப்படம் *'தி பிரிட்ஜஸ் ஆப் மேடிசன் கவுண்டி'* (1995) (The bridges of madison county) கதாநாயகி அற்புதமான நடிகையான மெரில் ஸ்டிரிப் (Meryl streep). தாயின் இறுதிச்சடங்குக்காக மேடிசன் வருகின்றனர் பிரான்ஸ்செஸ்கா (Meryl streep)வின் பிள்ளைகளான கேரலினும், மைக்கெலும். தந்தை ஏற்கெனவே மறைந்துவிட்டார். தாயின் உயில் பிள்ளைகளின் முன்னால் வாசிக்கப்படுகிறது. சொத்துகளை பங்கிட்டதுபோக தாயின் உயிலுள்ள தன்னை எரித்த சாம்பலை மேடிசன் கவுண்டியின் பாலங்களில் தூவி விடவேண்டும் என்ற விருப்பம் ஆச்சரியங்கொள்ள செய்கிறது. தான் ஏன் அந்த வேண்டுகோளை வைக்கிறேன் என்பதற்கான விபரங்கள் தனது டைரியில் இருப்பதாகவும் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும். டைரியை படிக்கும் மகனும், மகளும் பெரும் அதிர்ச்சிக்குள்ளாகிறார்கள்.

டைரியின் பக்கங்கள் காட்சியாக விரிகிறது. 1965 ஆம் வருடத்தில் ஒரு நாள் வியாபாரம் தொடர்பாக வெளியூர் செல்லும் கணவனையும், பிள்ளைகளையும் வழியனுப்புகிறாள் தாய். அத்துவானமான பெரிய வீட்டில் தனித்து இருக்கிறாள் தாய். நேஷனல் ஜியாகிராபி புத்தகத்திற்காக மேடிசன் கவுண்டியின் பாலங்களை படமெடுக்க வந்திருக்கும் கிளிண்ட் ஈஸ்ட்வுட் வருகிறார். ஒரு வார காலத்திற்குள் இயல்பான பேச்சு, நட்பாகி, காதலில் முடிகிறது. மேடிசன் கவுண்டியின் பாலங்களில் சுற்றியலைகின்றனர் காதலர்கள். வாரத்தின் முடிவு நெருங்க பெரும் தவிப்பும் பதற்றமும் உண்டாகிறது. இதுவரையிலான எல்லாம் கரைந்துபோன நிலையில் வாழ்கிறாள் பிரான்ஸ்செஸ்கா. பெரும் போராட்டத்தின் முடிவில் கிளிண்ட் ஈஸ்ட்வுட்டுடன் செல்லும் திட்டத்தைக் கைவிடுகிறாள். அதற்குப் பின்னரான காலங்களில் அந்த

பதின்பருவ நினைவுகள் கவித்துமானவை. வேடிக்கையாக சொல்வதானால் ஆட்டோகிராப் இல்லாத மனித வாழ்வு சாத்தியமற்றதென்றே தோன்றும். நேரமும், நிகழ்வும் மாறலாம். ஆனால் அடிநாதமான கலாச்சார உணர்வு ஒன்றுதான்.

ஒருவார காலம் மட்டுமே உயிர்ப்புடன் இருந்ததாக நம்புகிறாள். சாம்பலாக மேடிசன் கவுண்டியின் பாலங்களில் தொடர்ந்திட விரும்புகிறாள்.

பிள்ளைகளுக்கு குறிப்பாக மகனுக்கு தாயின் காதல் பெரும் பதற்றத்தையும், துக்கத்தையும் உருவாக்குகிறது. தாங்கள் அறியாத பெண்ணொருத்தியாக மாறிப்போன தாயின் சுயம் பிள்ளைகளை பெரும் அதிர்ச்சிக்குள்ளாக்குகிறது. ஏறத்தாழ ஒரு இந்திய கலாச்சார மனத்தின் தவிப்புகளையும், அதிர்ச்சிகளையும் காட்சிப்படுத்திய திரைப்படம். பிள்ளைகளின் தவிப்பில் நம்மை அடையாளங் காணச் செய்துவிடுகிறது. திருமண உறவு என்பதே அநேகமாக காலாவதியாகிவிட்டதாக சொல்லப்படும் மேற்கத்தியக் கலாச்சாரங்களில் இன்னும் வாழ்நாள் பந்தமாக ஐம்பது சதவீதத்திற்கும் மேலான திருமணங்கள் தொடர்கின்றன என்பது நமக்குச் செய்தியே.

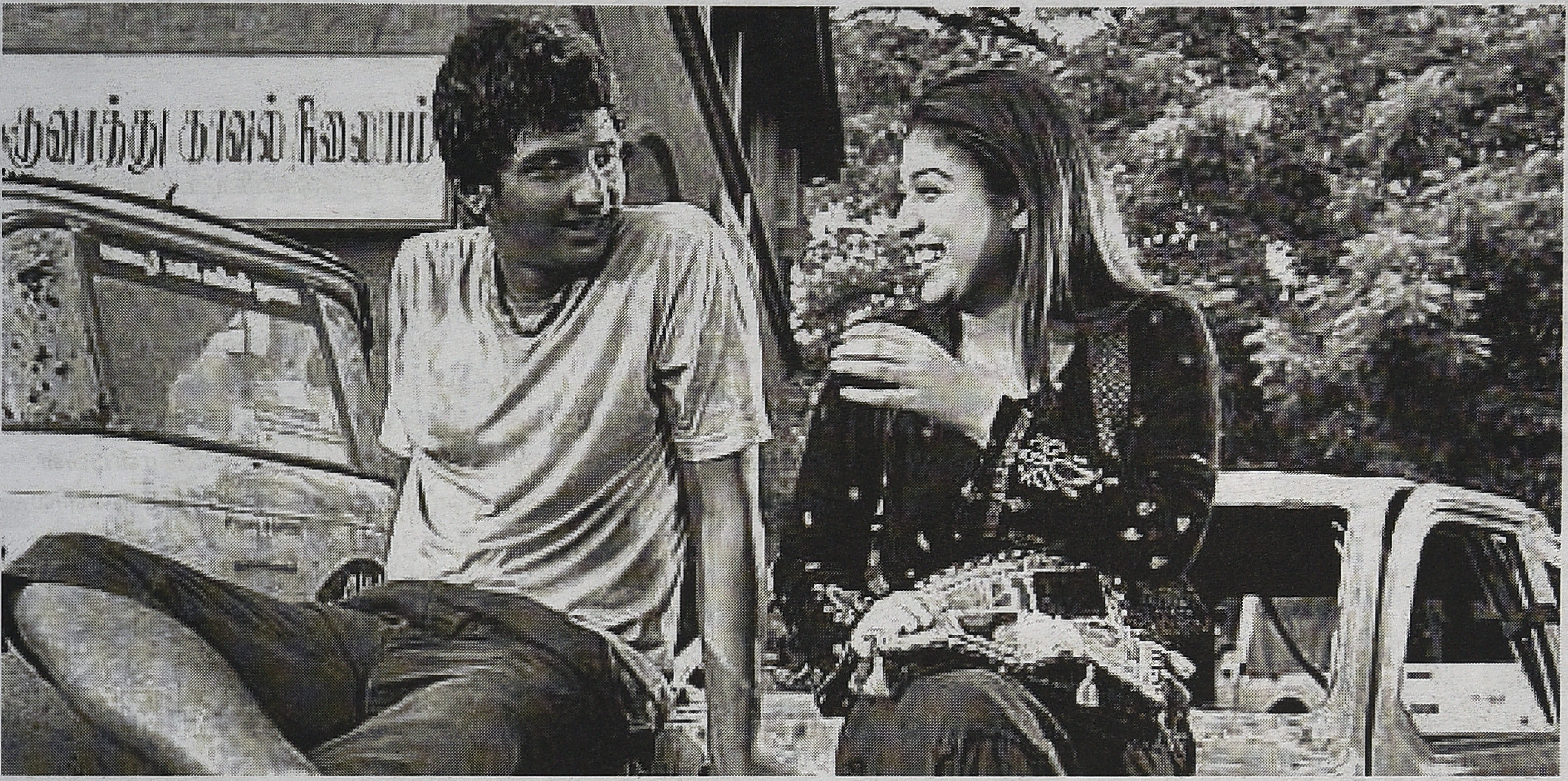
சேரனின் *தவமாய் தவமிருந்து* திரைப்படம் யதார்த்த வகை சினிமா என்பதான திட்டமிடலுடன் உருவான படம். பிள்ளைகளை ஒரு நிலைக்கு கொண்டுவர உழைத்து ஓடாகத் தேய்ந்துவிடும் அப்பாக்களைப் பற்றியது என்ற அறிவிப்புடன் தொடங்குகிறது படம். முத்தையாவின் குடும்பம் பற்றியது கதை. மனைவியும், இரண்டு மகன்களுமான குடும்பத்தின் மகிழ்வும், துன்பமுமே கதைக்களம். அப்பாவின் உழைப்பை உறிஞ்சி வளரும் மகன்கள் தடம் புரள்கின்றனர். அவசர கதியிலான காதலும், காமமும் அவர்களை அலைக்களிக்கிறது. மகன்கள் வளர்ந்து கஞ்சி ஊத்துவார்கள் என்ற தந்தையின் கனவு பொய்த்துப்போகிறது. விரக்தியும், நிராசையுமே மிச்சமாகிறது பெற்றோருக்கு. தோற்றுப்போன இளைய மகன் மனைவி கைக்குழந்தையுடன் வீடு திரும்புகிறான். வாசலில் பிள்ளையுடன் நிற்பவனைப் பார்த்து கதவை அறைந்து சாத்துகிறாள் தாய்.

திறந்திருக்கும் புறவாசல் வழியே நுழைந்து மகன் தன் பிள்ளையை தாயின் காலடியில் கிடத்துகிறான். சரண்யா என்னும் தமிழ் சினிமா கண்ட அதிசயமான நடிகையின் உடல் மொழிவழியும், முக அசைவுகளின் வழியும் காட்சி நகர்கிறது. அழும் குழந்தையை அள்ளிக் கொள்வதற்கு முன்னால் அவர் காட்டும் முக பாவங்களுக்காக இந்திய சினிமாவின் சிறந்த நடிகைக்கான விருது ஐந்துமுறை கொடுக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். கதாநாயகிக்கான வரையறைகளில், விதிமுறைகளில்(?) இந்தப் பாத்திரங்களுக்கெல்லாம் ஏன் இடமில்லை என்பது புதிர்தான். மூன்றரை மணிநேர சினிமாவான தவமாய் தவமிருந்து இந்த ஒரு காட்சியில் உயர்ந்து, எழுந்து நின்று விடும். இந்தக் காட்சியினை ரசிப்பதற்கு எந்தக் கலாச்சாரமும் தடையாக இருக்க முடியாது.

தமிழ் சினிமாவின் உண்மையான ஸ்டார்களாகத் தென்படும் இளவரசுவையும் சரண்யாவையும் மட்டும் நம்பி எடுக்கப்பட்டிருக்கும் இன்னொரு படம் ராசுமதுரவனின் *முத்துக்கு முத்தாக. மாயாண்டி குடும்பத்தார்* திரைப்படத்தில் பெரும் நம்பிக்கையை கொடுத்தவர் என்பதால் முதல் நாள் காட்சியிலேயே ஆஜர். இருக்கையில் நெளிய வைத்த திரைப்படத்தில் ஆறுதலாக இளவரசும், சரண்யாவும். ஐந்து மகன்களும் வாழ்வின் மேடுபள்ளங்களில் இடறிவீழ்ந்து எழுந்து போராடுகின்றனர். பெரியவனுக்கு அரசாங்கத்தில் வாத்தியார் வேலை. இளையவன் கம்ப்யூட்டர் என்ஜினியர். மற்ற இருவரும் போராட்டமான வாழ்வு வாழ, ஒருவன் மட்டும் சிறைச்சாலையில். வெறிச்சோடிய வீட்டில் நோயாளியான மனைவியுடன் தனியே இருக்கப் பிடிக்காமல் பெரிய மகன் வீட்டுக்குப் போகிறார்கள் பெற்றோர். பள்ளியில் வந்து பார்க்கும் அப்பா, அம்மாவையும் வீட்டுக்கு அனுப்பும்போது, வெறும் கையோடு வந்துவிட்டார்கள் என்று மனைவி ஏசுவாள் என்று அஞ்சி, ஆட்டுக்கறி வாங்கிக்கொடுத்து அனுப்புகிறான். உண்மை தெரிந்து கொண்ட மனைவி சாடித்தீர்க்கிறாள். பெற்றோரிடம் அடுத்த மகன் வீட்டிற்கான புறப்பாடு நடக்கிறது.

அரும்பாடுபட்டு, பிள்ளைகளையும் வதைத்து தானும் வதைபட்டு அமெரிக்காவுக்கும், ஐரோப்பாவுக்கும் அனுப்பி விட்டு அனாதைகளாக வசதியான முதியோர் இல்லங்களில் வாழ்வோருக்கு தம் வாழ்வை இதனோடு ஒப்பிட்டுக் கொள்வதில் சிரமமேதும் இருக்க முடியாது. அமெரிக்காவில் பிள்ளைகள் வீட்டில் ஆறு மாதங்கள் பிணைக் கைதிகளாக சம்பளம் இல்லாத ஆயாக்களாக பணிபுரிந்து தப்பித்து சுதந்திரம் பெற்ற மகிழ்வுடன் நாடு திரும்பும் பெற்றோரை சென்னை விமான நிலையத்தில் பணிபுரிந்த காலத்தில் நிறைய பார்த்திருக்கிறேன். முத்துக்கு முத்தாக படத்தின் இறுதிக்காட்சியில் அவமானம் தாங்க முடியாமல் விஷ விதையை அரைத்து குழம்பில் சேர்த்து விடுவார். குழம்பு ருசியின் மாறுபாட்டில் இளவரசு விஷமிருப்பதை உணர்ந்து மென்மையான சோகம் கலந்த புன்முறுவலை மனைவியிடம் வீசுவார். சரண்யா, நா மட்டுந்தா செத்துப் போயிறலாம்னுதா நெனச்சே. ஆனா இந்த ராட்சசிகள்ட்ட ஒன்னய தனியா விட்டுட்டுப்போக மனசு கேக்கல என்பார். இளவரசும், சரண்யாவும் தமிழ் சினிமாவின் ஆகச் சிறந்த நட்சத்திரங்கள் என்பதில் அய்யமேதுமில்லை.

கலாச்சார நுண் அலகுகளின் வழி உயர்ந்த கலை அனுபவத்தை சாத்தியமாக்கும். இவ்வகைத் திரைப்படங்களை எந்த வகைமையில் சேர்க்கலாம். கலாச்சார சினிமா (ethnic cinema) என்பது பொருத்தமானதுதான். ஆனாலும் அதை விட அடித்தள மக்கள் சினிமா (Subaltern Cinema) என்பது இன்னும் அனுக்கமானது.



தமிழில் subaltern என்ற ஆங்கில வார்த்தை மூன்றுவிதமாக மொழிமாற்றம் கண்டுள்ளது. விளிம்புநிலை, அடித்தள மக்கள் மற்றும் கீழோர் என்பனவே அவை. கிராம்சியின் கொடையான subaltern ராணுவப் படிநிலைகளில் உள்ள வகைமைகளின் அடிப்படையிலானது என்பர். கிராம்சி அதை elite x subaltern என்ற இருமையை சுட்டவே அதைப் பயன்படுத்தினார் என்பர். எனவே அதை மேலோர் x கீழோர் என்று புரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்பது ஆய்வாளர் சுந்தர் காளி போன்றோரின் வாதம். பேராசிரியர் அ. சிவசுப்ரமணியன் அதை அடித்தள மக்கள் என்று மொழியாக்கம் செய்தார். பேராசிரியர் மார்க்ஸ் அதை விளிம்புநிலை என்பதான பொருளிலேயே பதிவு செய்தார். மூன்று வாதங்களும் கருத்து வலிமை கொண்டவைதான் என்றபோதும், விளிம்புநிலை என்ற சொல் வெகுவாகப் பயன்பாடு கண்டு சில அடிப்படையான புரிதல் சிக்கல்களை உருவாக்கியது. தமிழில் subaltern என்பதான விளிம்பு நிலை என்ற சொல் பல அடுக்குகளாக உள்ள மக்கள் இருப்பைக் குறிப்பிடாமல், ஆகக் கடைநிலையில் இருப்பதான ஜனத்திரளை மட்டுமே குறிப்பிடுவதானது. அதன் விளைவாக விளிம்பு நிலை மனிதத் திரளில் வேசியரும், திருமண உறவுக்கு வெளியே பிறந்த பிள்ளைகளும், கைவிடப்பட்ட பிச்சைக்காரர்களும், பைத்தியக்காரர்களுமே பிரதானமானவர்களாக அடையாளப்படுத்தப்பட்டனர். அதனால்தான் தமிழின் முதல் subaltern சினிமா என்பதாக இயக்குநர் செல்வராகவனின் *புதுப்பேட்டை* திரைப்படம் கொண்டாடப்பட்டது. கூகுள் தேடலில் subaltern என்றவுடன் திரையை நிறைப்பது 'புதுப்பேட்டை' சினிமா குறித்த தகவல்கள். புதுப்பேட்டை சினிமா முறைசாரா பாலியல் உறவின் விளைவாக அனாதையாக்கப்படும் இளைஞன் ஒருவனின் கதை. எந்தவிதமான கலாச்சார விழுமியங்களுக்கும் சிக்காதவன். தாய், நண்பன், வேசையான காதலி, மனைவி என அனைவரையும் எந்தவித தயக்கமுமின்றி வஞ்சிப்பவன். கண்டதே காட்சி கொண்டதே கோலம் என வாழ்பவன். திறப்புகளற்ற வன்முறை எனும் கூண்டுக்குள் சிக்குண்டு, வெளியேறும் வாய்ப்பற்று தொலைந்து போனவன். 'உலக சினிமா' அறிமுகத்தின் வழி உருவான 'கலக' சினிமா அது. இந்த சினிமாவிற்கான 'உலக சினிமா' முன்மாதிரிகள் ஏராளம். திரைப்படத்தின் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை 'மாதிரி'களின் தாக்கம் இருந்து கொண்டே இருக்கும்.

'புதுப்பேட்டை'யோடு ஒப்பிடும்போது இயக்குநர் ஜனநாதனின் 'ஈ' படம் நேர்மையானது. அங்கும் லும்பன் நாயகன்தான். அப்பன் பெயர் தெரியாத அனாதையான அவனை எடுத்து வளர்த்த ஆயாவைத் தவிர உறவென்று யாரும் கிடையாது. திருட்டு, பொய், துரோகம் எல்லாம் அவனுக்கு அத்துப்படி. நட்பு, காதல் எல்லாம் அவனுக்குப் புரியாத சங்கதிகள்.

புதுப்பேட்டையோடு ஒப்பிடும்போது இயக்குநர் ஜனநாதனின் ஈ படம் நேர்மையானது. அங்கும் லும்பன் நாயகன்தான். அப்பன் பெயர் தெரியாத அனாதையான அவனை எடுத்து வளர்த்த ஆயாவைத் தவிர உறவென்று யாரும் கிடையாது. திருட்டு, பொய், துரோகம் எல்லாம் அவனுக்கு அத்துப்படி. நட்பு, காதல் எல்லாம் அவனுக்குப் புரியாத சங்கதிகள். 'இவங்கள்ள யாரோ ஒருத்தன்தான் எனக்கு அப்பனா இருப்பாண்டா' என்று தனது பிறப்பு ரகசியத்தை மகிழ்வாக சொல்வான். தமிழ் சினிமா நாயகர்களிலேயே மிக அபூர்வமானவன் இவன். காதலியை கூட்டிக்கொடுத்து சம்பாதிப்பதற்கு திட்டமிட்டு அவளிடமே அதுகுறித்து பேசுபவன். 'எங்கிட்ட வந்து இப்படி கேட்க உனக்கு வெட்கமா இல்ல' எனும் நாயகியின் சொற்கள் அவனை சுடுவதில்லை. இதில் சிறப்பு என்னவென்றால் இறுதிவரை மரபான சினிமா நாயகனுக்கான 'உணர்தல்' அதன் தொடர்பான 'தெளிதல்' இவனிடம் நிகழ்வதே இல்லை என்பதே. அதைவிட ஆறுதலான விஷயம். 'ஈ' படத்தை யாரும் தமிழின் இரண்டாவது subaltern cinema என்று கொண்டாடாதது.

விளிம்பு நிலை சினிமா மட்டுமின்றி தமிழின் தலைசிறந்த சினிமாக்களாக இதுவரை நாம் கொண்டாடி வந்த சினிமாக்களே மறுவாசிப்பில் பெரும் குழப்பமான சினிமாக்களாகத் தென்படுகின்றன. *முள்ளும் மலரும்* மற்றும்

உதிரிப்பூக்கள் திரைப்படங்களைப் பார்த்தபோது அவை கலாச்சார அடையாளங்களற்ற சினிமாக்கள் என்பது பெரும் உறுத்தலானது. உமா சந்திரனின் நாவலின் திரைவடிவான 'முள்ளும் மலரும்' ரஜினி என்ற நாயக உருவாக்கத்தில் செலுத்திய கவனம் அளவிற்குகூட கதை நிகழும் சமூகச் சூழலை பதிவு செய்யத் தவறி இருந்தது. தமிழில் பலமுறை எடுக்கப்பட்ட பாசமலர் சினிமா வகையில் இது ரஜினியின் பாசமலர். அவ்வளவே. அடுத்ததாக 'உதிரிப்பூக்கள்' மறுவாசிப்பில் இந்தத் திரைப்படம் பெரும் வெறுமையை உருவாக்கியது. ஒருவகையில் இந்தத் திரைப்படத்தின் வெற்றியும், அது தொடர்பிலான கொண்டாட்டங்களும்தான், மகேந்திரன் என்ற படைப்பாளியை வெகுவாக குழப்பி அவரை படைப்பூக்கமான செயல்பாட்டுத்தளத்திலிருந்து வெளியேற்றி விட்டதோ என்ற அச்சம் எழுகிறது. 1981ல் வெளியான இத்திரைப்படம், மகேந்திரன் அவர்களின் இயக்குநர் அனுபவத்தின் உச்சக்கட்டமாகக் கொண்டாடப்பட்டது. கலைப்பட இயக்குநர் என்பதான முத்திரையை அவருக்குக் கொடுத்ததும் இத்திரைப்படமே. கதை நிகழும் கிராமம் தமிழகத்தின் எந்தப்பகுதி என்பதே முதல் குழப்பம். அது ஒரு அபூர்வமான ஊர். பெரும் கலவரம் நடந்தால்கூட போலிஸுக்கு போகாத ஊர். அதை போலீஸ்காரர்களிடமே சொல்லி அனுப்பி விடும் ஊர். மனவக்கிரமான மனிதனை தட்டிக்கேட்க திரனில்லாத ஊர். பஞ்சாயத்து கூடும், கேள்விகள் எழுப்பப்படும், கைகலப்பு நடக்கும். அடுத்த நாள் அனைவரும் இயல்பு வாழ்க்கைக்கு திரும்பி விடுவார்கள். கொடுமை செய்யும் மருமகனுக்கெதிராக அதிர்ந்து கூட பேசாத அப்பா. இழைக்கப்படும் கொடுமைகளுக்கு எதிராக வாயே திறக்காமல் செத்துப்போகும் மனைவி. உச்சக்கட்ட அபத்தம் கொடூரனை ஊரே கூடி அழைத்துச் சென்று நீரில் அமிழ்த்தும் காட்சி. பறையொலி பின்னணியாக ஒலிக்க ஊரே வயல்களினூடாக நடக்கும். அவனும் மனம்வெதும்பி 'ஒங்களயெல்லாம் என்னைப்போல மாத்திட்டேன்' என்று வருந்துவான். அதைவிட அபத்தமாக கடைசி நிமிடத்தில் அவனைக் காக்க முயல்வதுபோல், அவனால் நேரடியாக பாதிப்பிற்குள்ளான தம்பி மற்றும் பள்ளி ஆசிரியர்களும் அவனை நெருங்க, ஒரு தாட்டியான ஆள் அவர்களைத் தடுப்பான். தமிழ் மாற்று சினிமா ஆர்வலனாக் இதைத்தான் நான் கொண்டாடியிருக்கிறேன். இதேபோன்றதொரு விபத்தில்தான் *அவள் அப்படித்தான்* திரைப்படத்தின் இயக்குநர் ருத்ரைய்யாவும் மாட்டிக்கொண்டார் என்றே தோன்றுகிறது. 1980களில் 'வசந்தம் வருகிறது' இதழுக்காக நானும், பத்திரிகையாளர் நண்பர் சிகாமணியும் அவரை பேட்டி கண்டது நினைவுக்கு வருகிறது. தமிழ் சினிமாவில் ஒரு அற்புதம் நிகழ்ந்துவிட்டதாகவே உணர்ந்தோம். அந்தத் திரைப்படத்தை இன்றளவும் கொண்டாடியபடி இருப்போர் அநேகம். கருத்தியல் ரீதியாக இன்றளவும் எனக்கு அத்திரைப்படத்துடன் எந்த விலகலும் கிடையாது. ஆனாலும் அதனுடன் ஒரு அந்நியத்தன்மை உருவாவதை தவிர்க்க முடியவில்லை.

'அவள் அப்படித்தான்' படத்தோடு ஒப்பிடும்போது தமிழ்ச்செல்வனின் நாவலை ஒட்டி எடுக்கப்பட்ட இயக்குநர் சசியின் பூ திரைப்படம் ஒரு மாபெரும் நிகழ்வாகத் தோன்றுகிறது. நாயகி மாரி தமிழ் சினிமா கண்ட பெண் பாத்திரங்களில் மிகச் சிறப்பானவள் என்பதில் அய்யமில்லை. இழந்துபோன கனவுகளை சுமந்தபடி அலைக்கழியும் மாரி தமிழ்த்திரைக்கு மிகவும் புதிதானவள். புதிரானவளும்கூட. கட்டிய புருஷனுக்கு எள்ளளவும் துரோகமில்லாமல் எளிமையாக மாமன் மகன் மேல் பாசம் கொள்பவள். நிராகரிப்பின் எந்தச் சுவடும் அவள் செயல்பாடுகளில் இல்லை. தனக்கு கிடைக்காத மாமன் மகன் மேல் காமமற்ற அன்பை அவளால் பொழிய முடியும். இழப்பின் சுவடு இல்லாமல் கணவனோடு வாழவும் முடியும். அவள் யாரையும் குற்றஞ்சாட்டுவதுகூட இல்லை. மாமன் மகனைக் காணப் புறப்படும் பெண்ணின் நடவடிக்கைகள்

அவள் கணவனை எரிச்சலூட்டுவதில்லை. கணவனின் முழுமையான நம்பிக்கையை பெற்றவள் மாரி. ஆனாலும் இறுதியாக மாரி அழுகிறாள். எதற்காகவெல்லாம் அவள் அழுகக்கூடும். அந்த நொடியில் தன் இழப்புகளுக்கும், மாமன் மகனின் இழப்புகளுக்கும் சேர்த்தேதான் அவள் அழுதிருக்கவேண்டும். மாரியின் அழுகையில் நாமும் சேர்ந்து அழுதுவிடுவதுதான் உத்தமம். அந்தப் பெண்ணின் அழுகுரல் கேட்டபடியே இருக்கிறது. வாழும் காலம் முழுதும் அது தொடர்ந்தபடியேதான் இருக்கும். மாரியின் கலாச்சார அடையாளம் தெளிவானது. அது இந்த மண் சார்ந்தது.

எனவே கலாச்சார சினிமாக்களை அடித்தள மக்கள் சினிமா என்ற வகைமையில் சேர்ப்பதே சரி. எளிய மனிதர்களின் இயல்பான வாழ்வை, அவர்களின் வாழ்வுச்சூழல் சார்ந்து எடுக்கப்படும் திரைப்படங்களே இனி போற்றப்படும். கோட்பாட்டுக் குழப்பங்கள் இனி செலாவணி ஆகாது.

நீராட இருக்கிறது நதி : 4

மதுரை ரசிகமணிகள்

சி. மோகன்

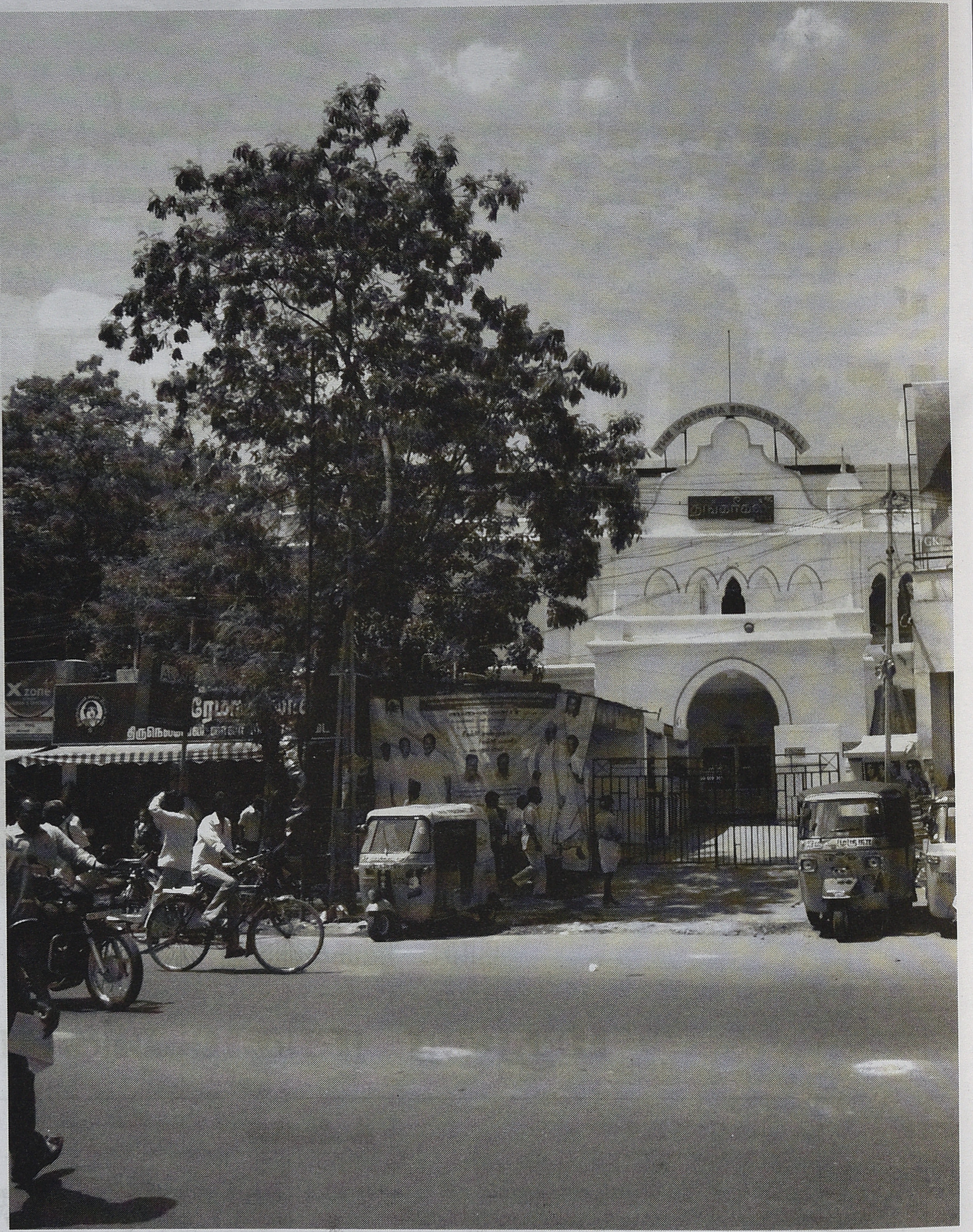
எந்தவொரு நிகழ்வும் விஷயமும் நம் பார்வைத் திறனுக்கேற்பவும் கோணத்துக்கேற்பவுமே புலனாகிறது; புலர்கிறது. அதற்கேற்பவே நம் மதிப்பீடுகளும் உருவாகின்றன. கவிஞர் விக்ரமாதித்யனுக்கு சென்ற ஆண்டு 'விளக்கு விருது' அளிக்கப்பட்டபோது வாசித்த கட்டுரையிலும் சரி, சில மாதங்களுக்கு முன்பு, ஜி. நாகராஜனின் 'நாளை மற்றுமொரு நாளே' நாவலின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பை பெங்குவின் வெளியிட்டபோது அந்நிகழ்ச்சியில் வாசித்த கட்டுரையிலும் சரி, சிலரைப் பார்க்கும் நம் கண்கள் எத்தகையதாக இருக்க வேண்டுமென்பதற்கான உதாரணமாக மொஹல் ஏ ஆசம் படத்திலிருந்து ஒரு வசனத்தை முன்வைத்திருந்தேன். (இத்திரைக்காவியம் பற்றி சென்ற இதழ் பத்தியில் விரிவாகப் பேசியிருக்கிறேன்.) அது இதுதான்: அனார்கலியை மீட்கும் பொருட்டும் அமையும் பொருட்டும் தந்தைக்கு எதிராகப் போரிடத் துணிந்துவிட்ட சலீமைச் சந்திக்கும் அக்பரின் தூதுவர் சலீமிடம், 'அரச பதவியைத் துறந்து தந்தைக்கு எதிராகப் போரிடுமளவுக்கு சலீமை வசப்படுத்தியிருக்கும் அனார்கலி, அப்படியொன்றும் பேரழகியாகத் தோன்றவில்லையே' என்று அக்பர் வருத்தப்பட்டதாகத் தெரிவிக்கிறார். அதற்குப் பதிலாக அவன், 'சலீமின் கண்களால் பார்க்கச் சொல்' என்கிறான்.

நான் பலமுறை நண்பர்களுடனான உரையாடல்களின் போதும், நாம் எத்தகைய கண்கள் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பதற்கான உதாரணமாக இவ்வுரையாடலைத் தொடர்ந்து கூறி வந்திருக்கிறேன். ஆனால் அப்படியான ஓர் உரையாடல் அத்திரைக் காவியத்தில் இல்லவே இல்லை என்பதை அறிந்தபோது அதிர்ச்சியாகவும் ஆச்சரியமாகவும்

இருந்தது. இந்தித் திரையுலகில் பெரும் பாதிப்பை நிகழ்த்திய ‘மொஹல் ஏ ஆசம்’ திரைக் காவியத்தைத் திரையரங்குகளில் இரு முறையும், அதன் சிடியில் சில முறையும்

முன்னர் நான் பார்த்திருக்கிறேன். எனக்கு இந்தி தெரியாது. மொழி அறியா

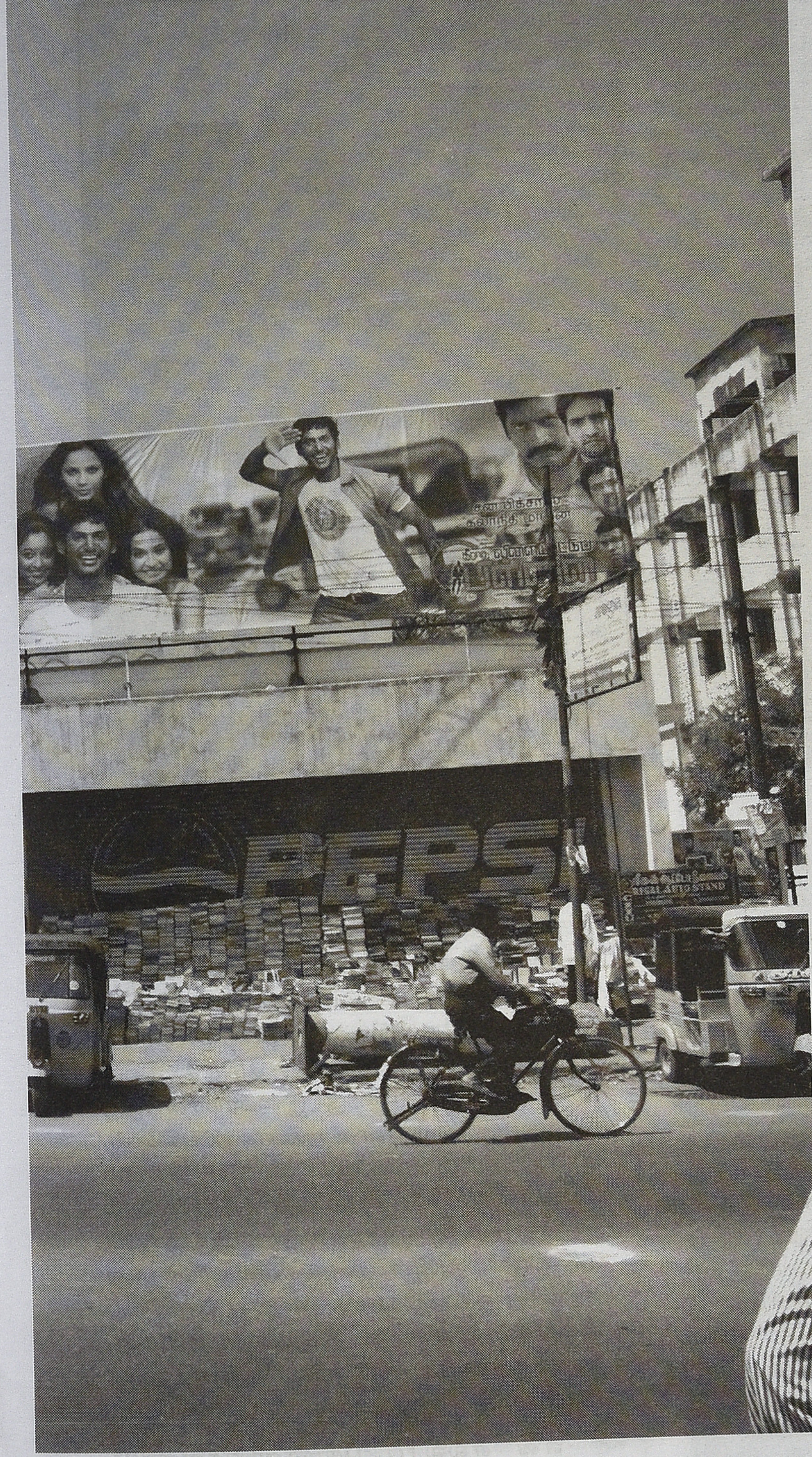
நிலையில் என் மனம் சிருஷ்டித்த உரையாடலாக அது அமைந்துவிட்டதாகத் தோன்றுகிறது. ஏனென்றால், பின்னர் அப்படம் டிஜிட்டல் முறையில் வண்ணமயமாக்கப்பட்டு வெளிவந்தபோது, டிவிடியில் ஆங்கிலசப் டைட்டிலோடு பார்த்தேன். என் கற்பனை உரையாடல் படத்தில் வேறாக இருந்தது. இதன் டிஜிட்டல் வண்ணப்படம் தமிழில் ‘அனார்கலி’ என மொழிமாற்றம் செய்யப்பட்டு வந்தபோது தொலைக்காட்சியிலும், டிவிடியிலும் பார்த்தபோதும் அந்த உரையாடல் என் கற்பனை என்பதை அறிந்தேன்.



திரைப்படத்தில் மொழியின் பங்கு முக்கியமானது. மொழி இடம்பெறும் எந்தவொரு கலைச் சாதனத்திலும் நாம் அம்மொழியை அறிந்திராதபோது ஏற்படும் சேதாரம் தவிர்க்க முடியாதது. அதேசயம், இலக்கியம் தவிர்த்த எந்தவொரு கலை வடிவத்தோடும் நாம் ஏதோ ஒரு வகையில் உறவு கொள்ள முடியும். அனுபவங்களை ஏற்க முடியும். இலக்கியம் மட்டுமே, எழுதப்பட்ட மொழியை நாம் அறிந்திராதபோது முற்றிலும் அந்நியமாகி விடுகிறது. இன்றைய உதவி இயக்குனர்கள் பலரும் பிற நாட்டுப் படங்களை டிவிடியில் பார்ப்பதை வழக்கமாகக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

அவர்கள் ஆங்கிலம் அறிந்திராத போதும்கூட படத்தை ஏகதேசமாகப் புரிந்து கொள்கிறார்கள். சமயங்களில் ஒரு படத்தின் கதை அவர்களிடம் வேறொன்றாக உருக்கொள்கிறது. ‘மொஹல் ஏ ஆசம்’ வசனமும் இப்படியாகத்தான் என்னுள் உருக்கொண்டிருக்கும். சமீபத்தில் என் மகளின் திருமண முன்னேற்பாட்டிற்காக மதுரை சென்றிருந்தேன். நண்பர்கள் பலரைச் சந்தித்தேன். ‘யதார்த்தா’ ராஜன் சொன்ன சில தகவல்கள்

காலமாற்றத்தின் சில தடங்களை வெளிப்படுத்தின. ஆசியாவிலேயே மிகப்பெரிய தியேட்டராக விளங்கிய தங்கம் தியேட்டர், மூவாயிரம் பேர் அமர்வதற்கான இருக்கை வசதிகள் கொண்டது, இடிக்கப்படவிருக்கிறது. அங்கு மிகப்பெரிய வணிக நிறுவனத்தின் வளாகம் உருவாகப்போகிறது.



ஜேம்ஸ்பாண்ட் படங்களைத் தொடர்ந்து திரையிட்டதோடு, ‘அகில இந்திய ஜேம்ஸ்பாண்ட் தலைமை ரசிகர் மன்ற’மாகவும் செயல்பட்ட பரமேஸ்வரி தியேட்டர் மூடப்பட்டுவிட்டது. அந்த அரங்கிற்குள் நுழைந்ததும் முகப்பில் ஜேம்ஸ்பாண்ட் சீன் கானரி கைத்துப்பாக்கியுடன் ஒயிலாகக் காட்சி தருவார். சுவர்களெங்கும் ஜேம்ஸ்பாண்ட் படங்களின் ஸ்டில்கள் ஃபிரேம் போடப்பட்டு வரிசையாக மாட்டப்பட்டிருக்கும். அரங்கிற்குள் நுழைந்ததுமே நம் மனநிலை ஜேம்ஸ்பாண்டின் விறுவிறுப்பான உலகிற்குள் பிரவேசித்து விடும். ஒரு ஹாலிவுட் நடிகருக்கு இந்திய அளவில் தலைமை ரசிகர் மன்றம் அமைத்துச் செயல்பட்டவர்கள் மதுரை ரசிகர்கள். தங்களைப் பரவசப்படுத்திய நடிகருக்கு அவர்கள் செலுத்திய நன்றி வெளிப்பாடு.

நானறிந்த வரை எங்குமில்லாத அதிசயமாகப் பகலில் நூலகமாகவும் இரவில் திரையரங்கமாகவும் செயல்பட்டது மதுரை ரீகல் தியேட்டர். இரவில் இரண்டு காட்சிகள். ஆங்கிலப் படங்கள் மட்டுமே அங்கு திரையிடப்பட்டன. இன்னமும் அந்த தியேட்டர் பகலில் நூலகமாகவும் இரவில் தியேட்டராகவும் இயங்கிக்கொண்டிருக்கிறது. ஆனால் சில ஆண்டுகளாக ஆங்கிலப் படங்கள் மட்டுமல்லாமல், தமிழ்ப் படங்களும் பிறமொழிப் படங்களும்கூட திரையிடப்படுகின்றனவாம்.

மதுரை கோயில் நகரம் மட்டுமல்ல, அது ஒரு சினிமா நகரம் என்று இத்தொடரின் முதல் பத்தியிலேயே குறிப்பிட்டிருந்தேன். அவர்களின் பிரதான பொழுதுபோக்கு சினிமாதான். தெருக்கோயில் திருவிழாக்களின்போது, இரவில் தெருவின் நடுவில் திரை அமைத்து 16 எம்எம் புரொஜக்டர் மூலம் இரண்டு அல்லது மூன்று படங்கள் போடுவதை தமிழகத்துக்கு அறிமுகப்படுத்திய நகரம் அதுதான் என்று நினைக்கிறேன். நான் கூறிக்கொண்டிருப்பது என் 15 ஆவது வயதிலிருந்து 31 வயது வரை நான் மதுரையில் வசித்த காலம். அதாவது, 1967 இலிருந்து 1983 வரையான ஆண்டுக்காலம். மதுரை ரசிகர்கள் ஆங்கிலப் படங்களைப் பார்ப்பதிலும் மிகுந்த ஆர்வம் கொண்டவர்கள் என்பது நான் முன்னர் தெரிவித்த தகவல்களிலிருந்து தெரிய வந்திருக்கும். ஆங்கிலப் படங்களோடு அவர்கள் கொள்ளும் உறவும் படம் பார்க்கும்போது வெளிப்படுத்தும் வினோத உணர்ச்சிகளும் அலாதியானவை. அபூர்வமானவை. படத்தின் காட்சி அமைப்பிலிருந்து எப்போது முத்தக்காட்சி வருமென்பது அவர்களுக்குள் துல்லியமாகத் தெரியும். நாயகனும் நாயகியும் முத்தமிட நெருங்கும்போது அரங்கத்தில் ஆழ்ந்த அமைதியும் இறுக்கமும் கவியத் தொடங்கும். உதடுகள் கவ்விக்கொள்ளும். அந்த நொடியில், அரங்கிலிருந்து யாரோ ஒருவர் ‘மகாத்மா காந்திக்கு’ என்று உரக்கக் கத்துவார். அங்கும் இங்குமாகப் பல குரல்கள் ‘ஜே’ என ஆர்ப்பரிக்கும். அந்த ஆரவாரத்தைத் தொடர்ந்து, அரங்கம் முழுவதும் இறுக்கத்திலிருந்து விடுபட்டுப் பலத்த சிரிப்பொலியில் கரைந்திருக்கும். திரையில் முத்தக்காட்சி சுமுகமாக நகர்ந்து கொண்டிருக்கும். சமயங்களில் முத்தக் காட்சிகளின்போது, அதை எதிர்கொள்வதற்கான இன்னொரு வெளிப்பாடாகப் பெரும் தும்மல் போடப்படுவதுண்டு. அரங்கமே அதிரும் வகையில் நச்சென்று போடப்படும் அத்தும்மலைத் தொடர்ந்து ஆங்காங்கே தும்மல்கள் வெடித்துச் சிதறும். உடனெழும் சிரிப்பலைகளோடு திரையில் முத்தக்காட்சி ஆசுவாசமாக ஓடிக்கொண்டிருக்கும். பெரும் தும்மலொன்றை உருவாக்கி

மதுரை ரசிகர்கள் ஆங்கிலப் படங்களைப் பார்ப்பதிலும் மிகுந்த ஆர்வம் கொண்டவர்கள் என்பத நான் முன்னர் தெரிவித்த தகவல்களிலிருந்து தெரிய வந்திருக்கும். ஆங்கிலப் படங்களோடு அவர்கள் கொள்ளும் உறவும் படம் பார்க்கும்போது வெளிப்படுத்தும் வினோத உணர்ச்சிகளும் அலாதியானவை.

நச்சென்று அடிப்பதில் நானும் வித்தகம் பெற்றிருந்தேன். நண்பர்களிடையே என் தும்மல் பிரசித்தி பெற்றிருந்தது. ஆங்கிலப் படங்களில் சலிப்பூட்டக்கூடியது உரையாடல் காட்சி. அதை எதிர்கொண்டு கடப்பது வெகு சிரமம். அலுப்பூட்டும் இந்த உரையாடல் காட்சி, எல்லை கடந்து நீளும்போது ரசிகர்கள் பொறுமையிழக்கத் தொடங்குவார்கள். திடீரெனக் கூட்டத்திலிருந்து ஒரு குரல் 'பருத்திப் பால்' என உரத்துக் கூவும். ஆங்காங்கே 'பருத்திப்பால்' என்ற ஒலி எழும்பி கலகலப்பு உண்டாகும்.

மதுரையின் பிரசித்தி பெற்ற இரு பிரத்தியேக பானங்களில் ஒன்று, பருத்திப்பால். பருத்திக்கொட்டை, தேங்காய் இரண்டிலிருந்தும் பாலெடுக்கப்பட்டு உருவாக்கப்படும் சூடான பானம். மதுரைத் தெருமுனைகளில் சூட்டடுப்பின் மேல் ஒரு பாத்திரத்தில் வைக்கப்பட்டு விற்கப்படும். ருசியாக இருக்கும். எங்கள் அம்மா குளிர் காலங்களில் வீட்டிலேயே இதைத் தயார் செய்வார்கள். சளிக்கு நல்லது. அற்புதமாக இருக்கும். (மற்றொரு பானம், ஜில் ஜில் ஜிகிர்தண்டா. குளிர் பானம். எல்லா ஊர் பொருட்காட்சிகளிலும் இந்த பானம் தற்போது பிரசித்தி பெற்று வருகிறது.) கிளர்ச்சியூட்டும் பாலுணர்வுக் காட்சிகளுக்கு வடிகாலாக 'மகாத்மா காந்திக்கு ஜே'யும் தும்மலும் வெளிப்பட்டன. அலுப்பூட்டும் உரையாடல் காட்சிகளுக்கு 'பருத்திப்பால்' கூவலும் விசில் சப்தமும் வெளிப்பாடாகின. தொடக்கத்தில் இப்பாகுபாடு மிகத் தெளிவாகவே இருந்தது. இவற்றைக் கண்டுபிடித்து முதலில் வெளிப்படுத்தியவர்கள், நுட்பமான படைப்பு மனம் கொண்ட ரசிகர்கள் என்பதில் சந்தேகமில்லை. பின்னர் இப்பாகுபாடு இன்னதற்கு இன்னதென்ற பிரத்தியேகத் தன்மையை இழந்து கலந்து கட்டி வெளிப்பட்டன. இன்று மகாத்மா காந்தியும் பருத்திப்பாலும் நம்மிடமிருந்து விலகிக் கொண்டிருப்பதைப் போலவே இந்த வெளிப்பாடுகளும் வழக்கொழிந்து கொண்டிருப்பதாகத் தோன்றுகிறது.

இன்றளவும்கூட நவீனத்துவத்தின் சாயல் அதிகம் படியாத ஊர்தான் மதுரை. அதை நகரம் என்பதை விடவும் ஊர் என்பதுதான் சரி. (நான் வாழ்ந்த காலத்தில் அது ஒரு பெரிய கிராமமாகத்தான் இருந்ததாகத் தோன்றுகிறது.) அதனால்தான் நவீனத்துவ சாயல் சற்றும் படியாத ஊர்த்தன்மையான நகைச்சுவையை வெளிப்படுத்தி தமிழ் மக்களைப் பரவசப்படுத்த வடிவேலுவால் முடிகிறது.

எனினும் இன்றளவும்கூட நவீனத்துவத்தின் சாயல் அதிகம் படியாத ஊர்தான் மதுரை. அதை நகரம் என்பதை விடவும் ஊர் என்பதுதான் சரி. (நான் வாழ்ந்த காலத்தில் அது ஒரு பெரிய கிராமமாகத்தான் இருந்ததாகத் தோன்றுகிறது.) அதனால்தான் நவீனத்துவ சாயல் சற்றும் படியாத ஊர்த்தன்மையான நகைச்சுவையை வெளிப்படுத்தி தமிழ் மக்களைப் பரவசப்படுத்த வடிவேலுவால் முடிகிறது. தமிழ்த் திரை வரலாற்றில் சிவாஜிக்கு இணையான ஒரு மேதை வடிவேலு என உறுதியாக நம்புகிறேன். இன்று தமிழ் மக்களுக்கிடையே நிகழும் பேச்சுகளில் அது எத்தகைய சந்தர்ப்பமாக இருந்தாலும் சரி, எத்தரப்பினராக இருந்தாலும் சரி வடிவேலுவின் நகைச்சுவைகளிலிருந்து ஏதாவது ஓர் அம்சத்தை அல்லது பாணியை கைக்கொள்ளாமல் இருக்க முடியாது. வடிவேலுவைப் பற்றிப் பேசுவதென்பது தனிக் கதையாடல். அதைப் பின்னர் பார்ப்போம்.

என் எல்லாப் பரிமாணங்களையும் கட்டமைத்த ஊர் மதுரை. சந்தர்ப்பம் வாய்க்கும்போதெல்லாம் அதன் நினைவுகள் தலையெடுப்பதைத் தடுக்கவோ, தவிர்க்கவோ முடியவில்லை. இனியும் மதுரை நினைவுகள் அவ்வப்போது இத்தொடரில் இடம்பெறுமென்றே தோன்றுகிறது. சிவாஜி கணேசனையும் எம்ஜிஆரையும் முதன்முதலாக மிக அண்மையில் பார்த்தபோது ஏற்பட்ட பரவசம் ஏதாவது ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் வெளிப்படத்தானே செய்யும்.

பாலியல் பிரச்சினைகளும், மனப்பிறழ்வுகளும் தமிழுக்கு வந்த சைக்கோ

சஃபி

இந்த இதழிலில் இருந்து என்னுடைய தொடருக்குள்ளேயே ஒரு மினி தொடர் தொடங்குவதாகக் கொள்ளலாம். தமிழில் சைக்கோ படங்களுக்கு ஒரு தொடர்ச்சி இருக்கிறது. சிவப்பு ரோஜாக்கள், மூடுபனி என்று தொடங்கினால் கௌதம் மேனனின் சமீபத்திய நடுநிசி நாய்கள் வரை நிறைய பேச வேண்டி இருக்கிறது.

போன கட்டுரையில் பெண்ணாக விரும்பிய டேனியல் பால் ஷ்ரபர் என்பவரின் (Daniel Paul Schreber) கேஸ் ஹிஸ்டரியைப் பார்த்தோம். பாரனோயா (Paranoia) என்ற தீவிர மனநோய் வகையைச் சார்ந்தது அவரது நோய். ஷ்ரபர் கேஸ் ஹிஸ்டரியானது பிரசுரமாகி நூறாண்டுகளைக் கடந்து விட்டாலும், உளப்பகுப்பாய்வு வட்டாரங்களில் மனிதத் தன்னிலையின்(Subjectivity) தன்மையை அறியும் பொருட்டு இன்றும் விமர்சன பூர்வமாக வாசிக்கப்பட்டு வருகிறது.

1903ஆம் ஆண்டு, ஷ்ரபர் தனக்குள் நேர்ந்த, சொல்லில் விளக்கமுடியாத ஆன்மிக ரீதியிலான அனுபவத்தை வெளியுலகுக்கு தெரிவிக்கவும், விஞ்ஞானத்திற்கு அந்நியமானது என புறமொதுக்கப்பட்டுவிடாமல் விஞ்ஞானிகள் தங்களது ஆய்வுப் பார்வையை தனது அனுபவத்தின் மேல் திருப்பவும் தனது மனநோய் அனுபவங்கள் உபயோகப்படக்கூடும் என்ற நோக்கில் தனது நினைவுக் குறிப்புகளை (Memoirs) ஜெர்மன் மொழியில் பிரசுரித்தார். அந்நூலில் சில பாகங்களை தணிக்கை செய்து வெளியிட்டிருந்தார் அவர். அதன் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு 1955ல் வந்தது. நீதிபதி போன்ற அந்தஸ்து கூடிய பதவி வகித்த ஷ்ரபர் போன்ற ஒருவரே, தனது ஆண் தன்மையை விட்டுவிட்டு,

பெண்ணாக மாற விரும்பிய அம்சம்தான் தன்னை அவர் மேல் ஈடுபாடு கொள்ள வைத்தது என குறித்திருக்கிறார் ஃப்ராய்ட்.

ஷ்ரபரின் குறிப்புகள் வெளிவந்தவுடனேயே அது பாரனோயா (Paranoia) பற்றிய விவாதத்தினை மனநலத்துறை வட்டாரங்களில் பெரிதும் கிளப்பிவிட்டது. ஃப்ராய்ட் அந்த விவாதங்களை அறிந்திருந்தாலும் ஷ்ரபர் கேஸ் ஹிஸ்டரியை முன்வைத்து எட்டு ஆண்டுகள் கழித்துத்தான் 1911 இல் தனது ஆய்வுக் குறிப்புகளை எழுதினார். தனக்கு கிடைத்த செழுமையான அனுபவத்தையொட்டி பாரனோயாயின் மூலத்தை அதீதமான சுய காதல் (Narcissism), ஓரினப் புணர்ச்சிக்கான விழைவு போன்ற தன்மைக்குள் பொருத்த இயலும் என்ற கருத்துக்களை முன்வைத்த ஆய்வுக் கட்டுரை இது. அடிப்படையில் ஓரினப் புணர்ச்சி விழைதலுக்கு எதிரான மனரீதியிலான தற்காப்பு நடவடிக்கையே (Defence Mechanism) பாரனோயா நோய் என்றார் ஃப்ராய்ட்.

அதற்கு முன்னரே மனித உயிரியின் பாலியல் வேட்கை என்பது ஆண் பெண் உறவுகளுக்குள்தான் நடக்கும், அதுதான் 'இயற்கை' என்று நாம் சாதாரணமாகக் எண்ணிக் கொள்ளும் கருத்தை பரிசீலிக்கும் விதமாக Three Essays on the Theory of Sexuality,1905 என்ற புத்தகத்தை வெளியிட்டார். குழந்தைகளின் பாலியல் வளர்ச்சிக் கட்டங்களை ஆராய்ந்த அந்தப் புத்தகத்தில் ஃப்ராய்ட், எல்லோருக்குள்ளும் இயங்கும் பாலியல் வேட்கையானது தனது இயல்புத்தன்மையிலேயே, பால் வேறுபாடில்லாமல் தனது சுயத்தின் மீதே மோகம் கொள்ளுதல், தன்து பாலினத்தின் மீதே வேட்கை கொள்ளுதல், என்று பல திசைகளில் பாய்ந்து வடிகால் தேடக்கூடியது, தனது திருப்திக்காக எதிர் பாலினத்தின் மேல் மட்டும் பாலியல் வேட்கை பாய்வதில்லை என்று மொழிந்திருந்தார். அதை விளக்க ' Polymorphous Perversity ' என்ற கருத்தைப் பயன்படுத்தியிருந்தார் அவர். பாலியல் வேட்கையானது ஏதோவொரு புள்ளியில் அதிகம் திரிபடைந்து தேங்கும் போது(Fixation) பிறழ்வான எண்ணப்போக்குகள், நடவடிக்கைகள் ஏற்படுகிறது என்றும், அதற்கு நிரூபணமாக ஷ்ரபரின் மனநோய் அனுபவங்களை நாம் காண முடியும் என்கிறார் ஃப்ராய்ட்.

கூடிய வரையில் தணிக்கை செய்யாமல் ஷ்ரபர் மாதிரி மனநோயினால் பாதிக்கப்பட்ட ஒருவர், தனக்குள் நேர்ந்த சிக்கலான எண்ணங்களை பிறர் தெரிந்து கொள்ள எழுதிவைப்பது அரிதான விஷயம். அதைவிட அரிதாக ஷ்ரபரைப் பற்றியும், நிபுணத்துவம் இல்லாமல் புரிந்து கொள்ள இயலாத கலைச் சொற்கள் நிரம்பிய ஷ்ரபர் பற்றிய ஆய்வுக் குறிப்புகளையும் மனநலத்துறையைச் சார்ந்த நிபுணர்கள் மட்டுமே தெரிந்து வைத்திருப்பர். அப்படி குறுகிய வட்டத்துக்குள் சுற்றிக் கொண்டிருந்தாலும், ஷ்ரபர் கேஸ் ஹிஸ்டரியின் சில முக்கிய கூறுகள் ஆல்பிரட் ஹிட்ச்காக்கின் *சைக்கோ* (PSYCHO,1960) என்ற திரைப்படத்தில் வந்திருக்கிறது.

ஷ்ரபருக்கும் சைக்கோ படத்துக்கும் நேரிடையாக முடிச்சுப் போட முடியாது என்றாலும் தனது ஆண் தன்மையை நீக்கி விட்டு பெண்ணாக மாற விரும்பிய ஷ்ரபர் போலவே, சைக்கோ படத்தின் கதாநாயகனின் சுயத்தை, அவனது இறந்து போன தாய் மனரீதியாக ஆக்ரமித்து அவனை இயக்குவதை அந்தப் படம் காட்டும். கடைசியில் அப்படத்தில் கதாநாயகன் தனது சுயமழிந்து தனது தாயாகவே மாறிவிடுவான். அப்படி இரு பாலினத்திற்கிடையேயுள்ள கோடுகள் அழிந்து ஒன்றையொன்று ஊடுருவிக் கொள்வது மாதிரி வந்தது ஹாலிவுட் திரைக்கே புதிய விஷயம் என்று விமர்சகர்கள் சொல்லுகிறார்கள்.

சைக்கோ படம் தனது மகனின் பாலியல் தேர்வுகளில் இறந்து போன தாய் ஒரு 'குரலாக' குறுக்கிடுவதைச் சித்தரிக்கும் படம். சைக்கோ படத்தின் பாதிப்பில் சில படங்கள் தமிழில் உருவாயிருக்கின்றன. அப்படி உருவான தமிழ்ப் படங்களில் சைக்கோ மாதிரி பாலியல் விஷயங்கள் தொடப்பட்டிருக்கிறதா அல்லது நமது கலாசாரத்திற்கு ஒவ்வாதது என விடப்பட்டிருக்கிறதா என்றும், தமிழுக்கு வரும்போது அந்தப் படம் எப்படி உருமாறியிருக்கிறது என்பதையும் நாம் ஆராயலாம். அதற்கு முன்னால் ஷ்ரபரின் கேஸ் ஹிஸ்டரியை ஒரு மாதிரியாகக் கொண்டு அதன் சில பகுதிகளை வாசிப்பது பிறழ்வான எண்ணப்போக்கினை நாம் பரிச்சயப் படுத்திக் கொள்ள நமக்கு உதவியாயிருக்கும்.

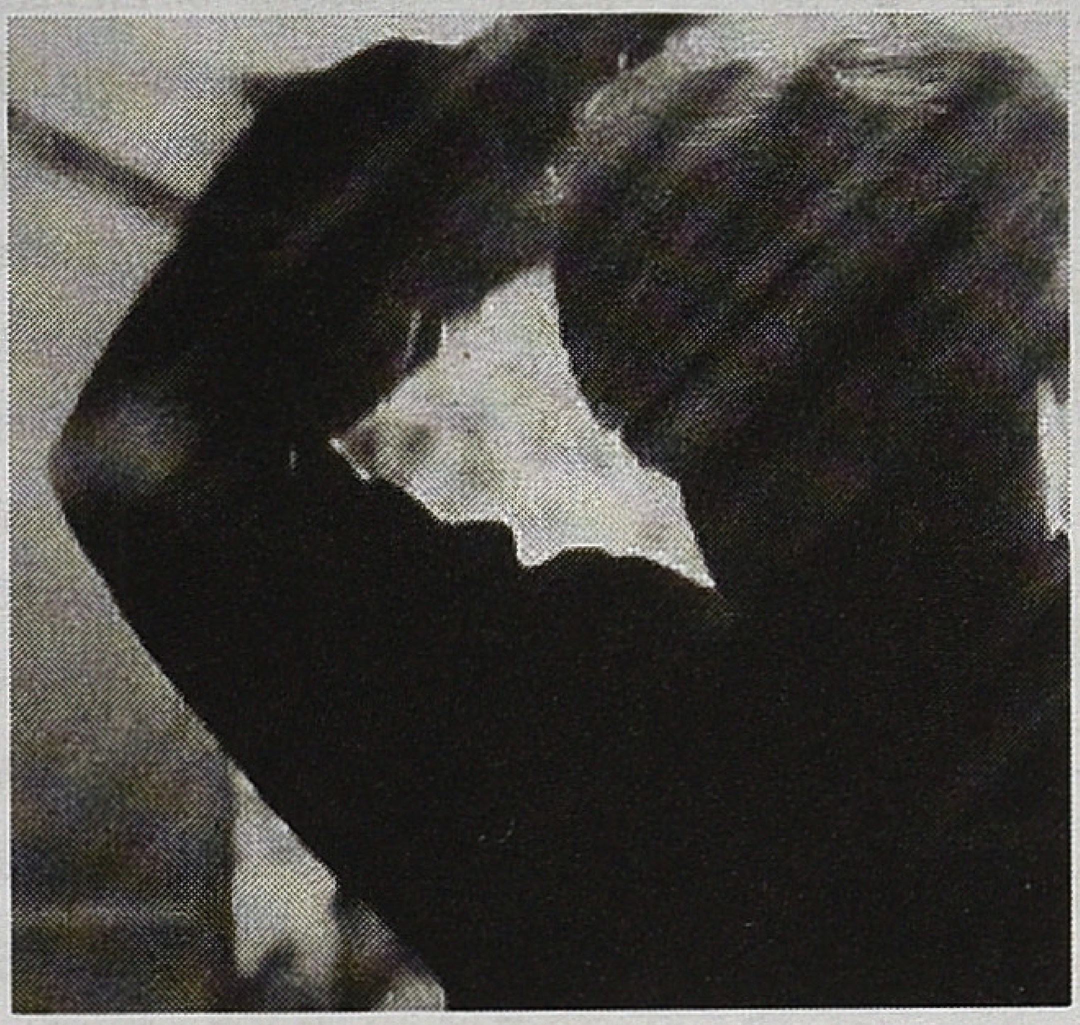
டேனியல் பால் ஷ்ரபர் ஒரு நீதிபதியாவார். நீதித்துறையில் பல முக்கியமான பதவிகளை வகித்தவர். மூன்று தடவைகள் அவர் மனநோயினால் பாதிக்கப்பட்டுள்ளார்.

1884ஆம் ஆண்டு முதல் தடவையாக ஷ்ரபருக்கு மனநலம் பாதிக்கப்பட்டது. மனநோய் தாக்குவதற்கு முன்பாகவே ஷ்ரபருக்குத் திருமணமாகியிருந்தது. ஆறுமாதங்களிலேயே அவர் பாதிப்பிலிருந்து மீண்டு விட்டார். அதன் பிறகு எட்டாண்டுகள் கழித்து 1893ஆம் ஆண்டு ஷ்ரபருக்கு இரண்டாம் தடவையாக மனநலம் பாதிக்கப்பட்டது. மூன்றாம் முறையாக 1907 இல் அவர் மனைவி இறந்ததையொட்டி அவர் மனநலம் பாதிக்கப்பட்டார். மனநலக் காப்பகத்தில் சேர்க்கப்பட்டு குணமடையாமலேயே மிகவும் சீர்கேடடைந்து 1911ஆம் ஆண்டு அவர் இறந்து விட்டார்.ஷ்ரபருக்கு வாரிசுகள் கிடையாது. குழந்தைகள் இல்லாத விஷயமும் அவரை மிகுந்த தொல்லைபடுத்தியிருக்கிறது.

ஷ்ரபர் 1900-1902 ஆண்டுகளில் தனது நினைவுக் குறிப்புகளை எழுத ஆரம்பித்திருக்கிறார். இதே ஆண்டுகளில் மனநல காப்பகத்திலிருந்து தான் வெளியே அனுப்பப்பட வேண்டும் என்று நீதிமன்றத்திற்கு பல தடவைகள் விண்ணப்பமும் செய்திருக்கிறார்.

வேலைப் பளு அதிகமுள்ள நீதிபதியாக அவர்

பொறுப்பேற்றிருந்த சமயத்தில் அவருக்கு இரண்டாவது தடவையாக மனநலம் பாதிக்கப்பட்டது. மனநோய் தொடங்குவதற்கு முன்னால் 'விழிப்பும், தூக்கமுமாக இருந்த ஓர் அதிகாலைப் பொழுதில் பெண்ணாக மாறி புணர்ச்சிக்கு உடன்படுவது நல்ல விஷயமாகத்தான் இருக்கும் என்ற கருத்து என் மனதில் புகுந்தது' ஆனால் விழிப்புத் தட்டியவுடன் எனக்குள் வந்தது கனவுதான் என்ற எண்ணம் எனக்கு திருப்தியை ஏற்படுத்தியது என்று தனது இரண்டாவது பாதிப்பையொட்டி ஷ்ரபர் எழுதியிருக்கிறார். ஓர் ஆணின் மனதில் இப்படி அசூயையான கனவு ஏற்பட்டதை அவகாரமானதாகக் கருதி அந்தக் கனவைத் தனது நினைவிலிருந்து துடைத்து விட்டார் ஷ்ரபர். நாளாக நாளாக ஷ்ரபரின் மனம் மிகவும் சீர்கேடடைந்தது. கற்பனை செய்ய இயலாத எண்ணங்களால் தான் தொடர்ந்து துன்புறுத்தப்பட்டதாக எழுதியிருக்கிறார். தொடக்கத்தில் பெரும்பாலும் உடல் சம்பந்தப்பட்ட பிறழ்வான எண்ணங்களால். (Hypochondriacal ideas) அவதிப்பட்டிருக்கிறார்.



படிப்படியாக ஷ்ரபரின் பிறழ்வான கருத்துக்கள் வேறுவேறு உருக்கொள்ள ஆரம்பித்தன. தனக்கு நேரிடும் பிறழ்வான அனுபவங்களுக்கு பின்னணியாக தனக்கு சிகிச்சையளித்துக் கொண்டிருக்கும் மனநல மருத்துவர் இருக்கிறார், தன்னை மோசமான நிலைக்கு தள்ளிய சதித் திட்டத்தில் தனது மனநல மருத்துவருக்கு முக்கிய பங்கிருக்கிறது என தீவிரமாக எண்ணத் தலைப்பட்டார்.

தனது மூளை மென்மையாகிக் கொண்டிருக்கிறது, தனது உடல் மக்கிக் கொண்டிருக்கிறது, தன்னை பிளேக் நோய் பாதித்திருக்கிறது, தான் விரைவில் இறந்து விடுவோம் என்று பல்வேறு எண்ணங்களால் தான் அலைகழிக்கப்பட்டதாயும், அந்த நிலையில் வேறு விஷயங்களில் கவனம் செலுத்த இயலாமல் மணிக்கணக்கில் அசையாமல் ஓரிடத்திலேயே சிலை போல் தான் அமர்ந்திருந்ததையும் குறிப்பிட்டுள்ளார் ஷ்ரபர்.

படிப்படியாக ஷ்ரபரின் பிறழ்வான கருத்துக்கள் வேறுவேறு உருக்கொள்ள ஆரம்பித்தன. தனக்கு நேரிடும் பிறழ்வான அனுபவங்களுக்கு பின்னணியாக தனக்கு சிகிச்சையளித்துக் கொண்டிருக்கும் மனநல மருத்துவர் இருக்கிறார், தன்னை மோசமான நிலைக்கு தள்ளிய சதித் திட்டத்தில் தனது மனநல மருத்துவருக்கு முக்கிய பங்கிருக்கிறது என தீவிரமாக எண்ணத் தலைப்பட்டார். அந்த மனநல மருத்துவரை 'ஆன்மாவைக் கொலை செய்பவர்' எனக் குறித்திருக்கிறார் ஷ்ரபர். இந்தக் கொந்தளிப்பான கிளர்ச்சி கொண்ட மனநிலை ஷ்ரபரை மரணத்தை நோக்கியும் தள்ளியிருக்கிறது. குளிக்கும் போது நீருக்குள் மூழ்கித் தற்கொலை முயற்சியும் மேற்கொண்டிருந்திருக்கிறார் ஷ்ரபர்.

போகப் போக ஷ்ரபருக்குள் தோன்றியிருந்த பிறழ்வான கருத்துக்களுக்குள் மதக்கூறுகள் கலக்க ஆரம்பித்தன. சுற்றி இருக்கும் புற உலகின் நியதிக்குள் வராத பிறழ்வான நம்பிக்கைகள் (Delusional system) ஒரு சுயேச்சையாக இயங்கும் அமைப்புப் போல, அவருக்குள் திடமாகி செயல்படத் தொடங்கி விட்டன. தான் கடவுளிடம் நேரிடையாக தொடர்பு கொண்டிருப்பதாக நம்பினார் ஷ்ரபர். அதே சமயத்தில் சாத்தானின் விளையாட்டுப் பொருளாகத் தனதுடல் ஆக்கப்பட்டு விட்டதாகவும் நம்பினார் அவர். அரூபமான உருவங்கள் அவர் கண்முன் தோன்றத் தொடங்கின. சில வேளைகளில் 'புனிதமான இசை' அவர் காதுகளில் விழத் தொடங்கின. பறவைகளும், மரங்களும் ஷ்ரபருடன் மனித மொழியில் உரையாட ஆரம்பித்தன (Hallucinatory voices). ஒரு தடவை கடவுளே ஷ்ரபர் கண்முன் தோன்றி அவருடன் பழைய ஜெர்மன் மொழியில் பேசியிருக்கிறார். அந்த உரையாடலின் போது ஷ்ரபரை 'வேசை' என்றும் கடவுள் திட்டியிருக்கிறார். அந்த வசவையொட்டி தன்னை மோசமாக்கிய நிலைக்கு மனநல மருத்துவருக்கு மட்டும் பங்கில்லை கடவுளுக்கும் பங்கிருக்கிறது எனச் சந்தேகம் கொள்ள ஆரம்பித்தார் ஷ்ரபர்.

மனநலக் காப்பகத்திலிருந்த ஷ்ரபரிடம் இரண்டு பிரதானமான நோய்க்குறிகள் வெளிப்பட்டன. சீரழிந்து தரந்தாழ்ந்து போய்க்கொண்டிருக்கும் மனிதகுலத்தை அழிவிலிருந்து காப்பாற்றி, அது இழந்த பழைய பேரின்ப நிலைக்கு இட்டுச்செல்லும் ஒரு ரட்சகனின் பொறுப்பு தனக்கிருப்பதாகக் கருதினார் ஷ்ரபர். ஆனால் ஷ்ரபர் ரட்சகனாவதற்கு முன்பு தான் ஒரு பெண்ணாக மாற வேண்டுமென்ற ஆசை அவரை ஆழப் பீடித்திருந்தது. பெண்ணாக மாற வேண்டுமென்பது வெறும் ஆசையாக மட்டும் ஷ்ரபருக்கு இருக்கவில்லை. அது நிறைவேற்றப்பட வேண்டிய அடிப்படை தேவையாகவும் அவருக்கிருந்தது. தான் பெண்ணாக மாறுவது மட்டுமில்லாமல், கடவுளின் மூலமாகக் கருத்தரிக்கப்பட்டு ஒரு புது வகையான மனித இனத்தையே உருவாக்க வேண்டும் என்ற எண்ணமும் ஷ்ரபரின் நோய்க்குறிகளுக்கிடையே வெளிப்பட்டிருக்கிறது. பிறழ்வான நம்பிக்கைகள் ஷ்ரபருக்குள் இயங்கிக் கொண்டிருந்தாலும் தினசரி வாழ்க்கைக்கு தேவைப்படும் காரியங்களை நடத்துமளவுக்கு அவருக்கு சுவாதீனம் திரும்பிக் கொண்டிருந்தது.

1899 ஆம் ஆண்டு ஷ்ரபருக்கு சிசிக்சையளித்த மனநல மருத்துவர் வீபர் என்பவர் ஷ்ரபர் பற்றி எழுதிய குறிப்புகள் 'கடந்த ஒன்பது மாதங்களாக ஷ்ரபருடன் பல தடவைகள் உரையாடலை மேற்கொண்டிருக்கிறேன். அவரின் சிந்னையோட்டம் கோர்வையாக உள்ளது. நினைவாற்றலும் பழுதில்லாமல் இருக்கிறது. விஷயங்களை சீர்தூக்கி எடைபோடும் திறனிலும் குறையில்லை. அரசியல், அறிவியல் கலை போன்ற விஷயங்களில் பெரிதும் ஈடுபாடு கொண்டுள்ளார். அவரை புதிதாகச் சந்திக்கும் எவருக்கும் அந்த விஷயங்களில் அவர் விநோதமாகப் பேசுகிறார் என்ற ஐயம் எழவே செய்யாது. பார்ட்டிகளில் கலந்துகொள்ளும்

யுவதிகளோடு நகைச்சுவை மிளிர நளினமாகப் பேசுகிறார். அம்மாதிரி லாவகம் தேவைப்படும் சமயங்களில் அவர் வித்தியாசமாகவே நடந்து கொள்வதில்லை. அவ்வளவு சுவாதீனமாக இருந்தும் பகுத்தறிவின் தர்க்கத்துக்கு ஆட்படாமல் அவருள் பிறழ்வான நோய்க்கூறுகள் இயங்கிக் கொண்டுதான் இருக்கின்றன'.

ஷ்ரபரும் தான் சுவாதீனமாக இருக்கிறேன் என்று சொல்லி தன்னை மனநல காப்பகத்திலிருந்து விடுவிக்குமாறு நீதிமன்றத்துக்கு விண்ணப்பிக்க ஆரம்பித்தார். தனக்குள் இயங்கும் நோய்க்குறிகளையோ அல்லது தனது அனுபவங்களை புத்தகமாக வெளியிடும் எண்ணத்தையோ அந்த விண்ணப்பங்களில் அவர் மறைக்கவில்லை. யாருமில்லாமல் தனியாக இருக்கும் போது கண்ணாடி முன் நின்று தன்னுடம்பின் திறந்த மேல் பாகத்தில் ரிப்பன், நெக்லஸ் போன்ற பெண்களின் ஆபரணங்களை அணிந்து பார்க்கும் பழக்கத்தையும் அதில் வெளிப்படையாகச் சொல்லியிருந்தார்.

1902ஆம் ஆண்டு ஜீலையில் நீதி மன்றமும் ஷ்ரபரின்

சிவில் லிபர்டியை அங்கீகரித்து அவரை விடுவிக்குமாறு தீர்ப்பளித்தது.

தனது நினைவுக் குறிப்புகளை பிரசுரித்ததோடு சரி. ரட்சகனாகும் தனது நம்பிக்கைக்கு ஷ்ரபர் வேறு எந்தவொரு முயற்சிகளை மேற்கொள்ளவோ அல்லது செயல் வடிவமோ கொடுக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஷ்ரபருக்கு தனக்கு வயிறில்லை. குடல்களில்லை. நுரையீரல்கள் இல்லை விலா எலும்புகள் உடைந்து விட்டன என நம்பினார். அப்படி உடல் பாகங்களை இழந்தாலும் தெய்வாதீனமான கதிர்கள் தனது அற்புதத்தால் இழந்த பாகங்களை மீட்டுத்தருவதாகவும் நம்பினார் ஷ்ரபர். தனது உடலில் ஏராளமான பெண் நரம்புகள் புகுந்து விட்டதாகவும் தனதுடல் மனநலமருத்துவரின் பாலியல் துஷ்பிரயோகத்துக்காகவே தயார் படுத்தப்படுகிறது என்றும் அவர் நம்பிக்கை கொண்டார். அது

கடவுளைப் பற்றிய ஷ்ரபரின் அபிப்ராயத்திலும் உள்ளார்ந்த முரண்பாடுகள் இருந்ததை ஃப்ராய்ட் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். ஷ்ரபரின் எழுத்துக்களில் நரம்புகள், பரமானந்த நிலை, கடவுளின் உயர்நிலை, கடவுளின் குணங்கள் என்று சில அம்சங்கள் அழுத்தமாக வந்திருக்கின்றன.

மட்டுமில்லாமல் பெண்ணாக மாறுவது பெருத்த அவமானம் என்று அவர் காதில் விழுந்த மாயக்குரல்கள் கேலி பண்ணின. அவர் காதில் விழுந்த கடவுளின் குரல் கூட அவரை 'மிஸ். ஷ்ரபர்' என்று கூப்பிட்டு கேலி பண்ணியது. உடலுறவுக்கு ஒத்துக்கொள்ள அனுமதிப்பது அசிங்கமாக தெரியவில்லையா என்றோ அல்லது பெண்ணாக மாறும் எண்ணத்தை வைத்துக் கொண்டு மனைவி முன்னால் நிற்க வெட்கமில்லையா? என்று கடவுளின் குரல்கள் ஷ்ரபரைச் சீண்டிய வண்ணமாயிருந்தன. மாயக்குரல்கள் சீண்டினாலும் ஷ்ரபரின் நம்பிக்கை மாறவில்லை. ' எனக்கு விருப்பம் இருக்கிறதா இல்லையா என்பது ஒரு பொருட்டில்லை. ஆனால் நான் ஆண்மை நீக்கம் செய்யப்பட்டு (Emasculation) பெண்ணாகி வரவேண்டும் என்பது கடவுளின் திட்டமாயிருக்கும் போது எனக்கும் இந்தத்திட்டத்தோடு பொருந்திப்போவதைத் தவிர வேறு வழி தெரியவில்லை. இதன் மூலம் கடவுளிடமிருந்து எழும்பும் புனிதமான கதிர்களால் நான் கருத்தரிக்கப்பட்டு புதிய மனித இனத்தை உருவாக்க முடியும்'

கடவுளைப் பற்றிய ஷ்ரபரின் அபிப்ராயத்திலும் உள்ளார்ந்த முரண்பாடுகள் இருந்ததை ஃப்ராய்ட் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். ஷ்ரபரின் எழுத்துக்களில் நரம்புகள், பரமானந்த நிலை, கடவுளின் உயர்நிலை, கடவுளின் குணங்கள் என்று சில அம்சங்கள் அழுத்தமாக வந்திருக்கின்றன.

மனிதனின் ஆன்மாக்கள் உடல் நரம்புகளால் ஆக்கப்பட்டவை. ஆனால் கடவுள் தனது இயல்பான தன்மையிலேயே எண்ணற்ற நரம்புகளால் ஆக்கப்பட்டவர். இருந்தும் அவருடைய நரம்புகளிலும் மனித நரம்புகளில் இருப்பதைப் போலவே மூலப்பொருட்கள் உண்டு. கடவுளின் நரம்புகளுக்கு படைப்புத் திறனுண்டு. உலகில் படைக்கப்பட்ட எந்தப் பொருள் மாதிரியும் தன்னை மாற்றிக்கொள்ளக்கூடிய தன்மை கொண்டவை அந்த நரம்புகள். அவைகள் கதிர்கள்(Rays) என்று அழைக்கப்படுகின்றன.

மனிதன் இறந்த பிறகு அவனது ஆன்மாக்கள் சுத்திகரிக்கப்படுகின்றன. அப்படி சுத்திகரிக்கப்பட்ட ஆன்மாக்கள் பரமானந்த நிலையை அனுபவிக்க ஆரம்பிக்கின்றன. தனிப்பட்ட ஆன்மாக்கள் தங்களது தனித்துவத்தை இழந்து மற்ற ஆன்மாக்களுடன் இணைந்து பெரிய அலகாகின்றன. ஆனால் கதே, பிஸ்மார்க் போன்ற முக்கியமான ஆளுமைகளின் ஆன்மாக்கள் தங்கள் தனித்துவத்தை இழப்பதில்லை. அந்த மாதிரி ஆன்மாக்கள் தங்கள் தனித்தன்மையை இழப்பதற்கு பல நூறாண்டாகின்றன. அந்த ஆன்மாக்கள் தொன்மையான யூத மரபிலிருந்து வந்திருந்தால் 'ஜெஹோவா கதிர்கள்' ஆகின்றன. அல்லது தொன்மையான பாரசீக மரபைச் சார்ந்திருந்தால் 'ஜொராஸ்டிரிய கதிர்கள்' ஆகின்றன. இறந்து போன

மனித ஆன்மாக்கள், கடவுள் பேசும் தொன்மையான, உவமானங்கள் நிறைந்த ஜெர்மன் மொழியை தாங்கள் சுத்திகரிக்கப்படும் சமயத்தில் கற்றுக் கொள்கின்றன. கடவுளுக்கு முன்பக்கம், பின்பக்கம் உண்டு. பின்பக்கமானது மேலும் இரண்டாக பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. அப்படி பின்பக்கத்தின் கீழ்பாகமானது கறுப்பு நிற செமிட்டிய மக்களோடு தொடர்புடையது. மேல் பாகமானது அழகான நிறமுடைய ஆரிய மக்களோடு தொடர்புடையது. இம்மாதிரி மேன்மையான விஷயங்களைப் பற்றிய மனித அறிவு குறைபாடுடையதாகும்.

மனநோயினால் பாதிக்கப்படுவதற்கு முன்னால் மதவிவாகரங்களில் சந்தேகம் கொள்பவராக இருந்திருக்கிறார் ஷ்ரபர். அவரின் அந்த பழைய கலகத்தன்மை அவரின் நோய்க் குறிகளுக்குள்ளும் ஊடுருவியது. கடவுளுக்கு உயிரிழந்த பிரேதங்களுடன்தான் உரையாட முடியும். அவரால் உயிருள்ள மானிடர்களுடன் உறவு கொள்ளவோ புரிந்து கொள்ள முடியாது என்று விமர்சனம் பண்ணியிருக்கிறார். அந்த புரிந்த கொள்ளாத தன்மையினால்தான் தன்னை கடுமையான சித்ரவதைகளுக்கு கடவுள் ஆளாக்குவதாகவும், மாயக்குரல்களின் வழியாக தன்னை கிண்டல் பண்ணுவதாகவும் சொல்லியிருக்கிறார். அதன் நீட்சியாக தான் மலங்கழிப்பது கூட கடவுளின் அற்புதத்தால் நிகழ்த்தப்படுகிறது என்று கருதினார் ஷ்ரபர். மலங்கழிக்கும் போதும், மூத்திரம் போகும் போதும் தனக்குள் ஒரு வித ஆன்மீக பரவசம் பரவுவதைக் குறித்திருக்கிறார் அவர். ஆனால் கடவுளை விமர்சிக்கும் தன்மை தனது நோயினால் வந்தது என்றும், தனது நோய் தீரும் சமயத்தில் தனது கலகத் தன்மையும் போய்விடும் என்பதையும் சொல்லியிருக்கிறார் ஷ்ரபர். கடவுளை விமர்சனம் பண்ணுவது தனது சொந்த விஷயமென்றும் மற்ற மனிதர்களுக்கு பூமியையும், சொர்க்கத்தையும் படைத்தவனை துதிப்பதும் தங்கங்களின் மீட்சிக்கு காரணமாயிருப்பவனை பயபக்தியுடன் வழிபடுவதும்தான் அவர்களின் கடனாக இருக்க வேண்டும் என்று தனது குறிப்புகளில் சொல்லியிருக்கிறார் ஷ்ரபர்.

மனநோயினால் பாதிக்கப்படுவதற்கு முன்னால் மதவிவாகரங்களில் சந்தேகம் கொள்பவராக இருந்திருக்கிறார் ஷ்ரபர். அவரின் அந்த பழைய கலகத்தன்மை அவரின் நோய்க் குறிகளுக்குள்ளும் ஊடுருவியது. கடவுளுக்கு உயிரிழந்த பிரேதங்களுடன்தான் உரையாட முடியும். அவரால் உயிருள்ள மானிடர்களுடன் உறவு கொள்ளவோ புரிந்து கொள்ள முடியாது

கடவுளோடு கொண்ட உறவில் கலகமும், பணிவும் கலந்த உணர்வுகள் ஓடுவதை கண்டுகொள்ளும் போதுதான் ஷ்ரபரைப் பற்றிய முழுச் சித்திரம் நமக்குக் கிடைக்கும் என்கிறார் ஃப்ராய்ட்.

ஷ்ரபரின் நினைவுக் குறிப்புகளில் பரவச நிலையைப் பற்றி அடிக்கடி குறிப்புகள் வருகின்றன. இறந்த பிறகு ஆன்மாக்கள் இறைவனைச் சேரும் போதும், இறைவனை தியானிக்கும் போதும் இந்த பரவச நிலை உருவாவதாக எழுதியிருக்கிறார் அவர். நூலின் சில பகுதிகளில் பெண்ணுக்கு ஏற்படும் பரவச நிலையை விட ஆணின் பரவச நிலை உயர்வானது. தடைகளற்ற நீடித்த தன்மை கொண்டது என்று பிரத்யேகமாக குறித்திருக்கிறார். நூலின் மற்ற பகுதிகளில் பரவசத்தில் பாலின பேதங்களை காட்டுவதில்லை என்கிறார் ஃப்ராய்ட்.

கடவுளிடமிருந்து கிளம்பும் கதிர்கள் தன்னுடலுக்குள் அமிழ்ந்தவுடன் அவை பரவச நிலையை அனுபவிக்கின்றன. இந்தப் பரவச நிலை தன்மூலமாகக் கிடைக்க வேண்டும் என்பதற்காகவே கடவுளே தன்னை வற்புறுத்தியதாகக் கூறுகிறார் ஷ்ரபர். இப்படி தனக்குள் பரவச நிலையை தனக்குள் ஷ்ரபர் வளர்த்துக் கொள்ளாவிட்டால் தன்னிடமிருந்து கிளம்பும் கதிர்களை நிறுத்திவிடுவதாகவும் கடவுள் அவரை பயமுறுத்தியதாகவும் தனது நினைவுக் குறிப்புகளில் சொல்லியிருக்கிறார்.

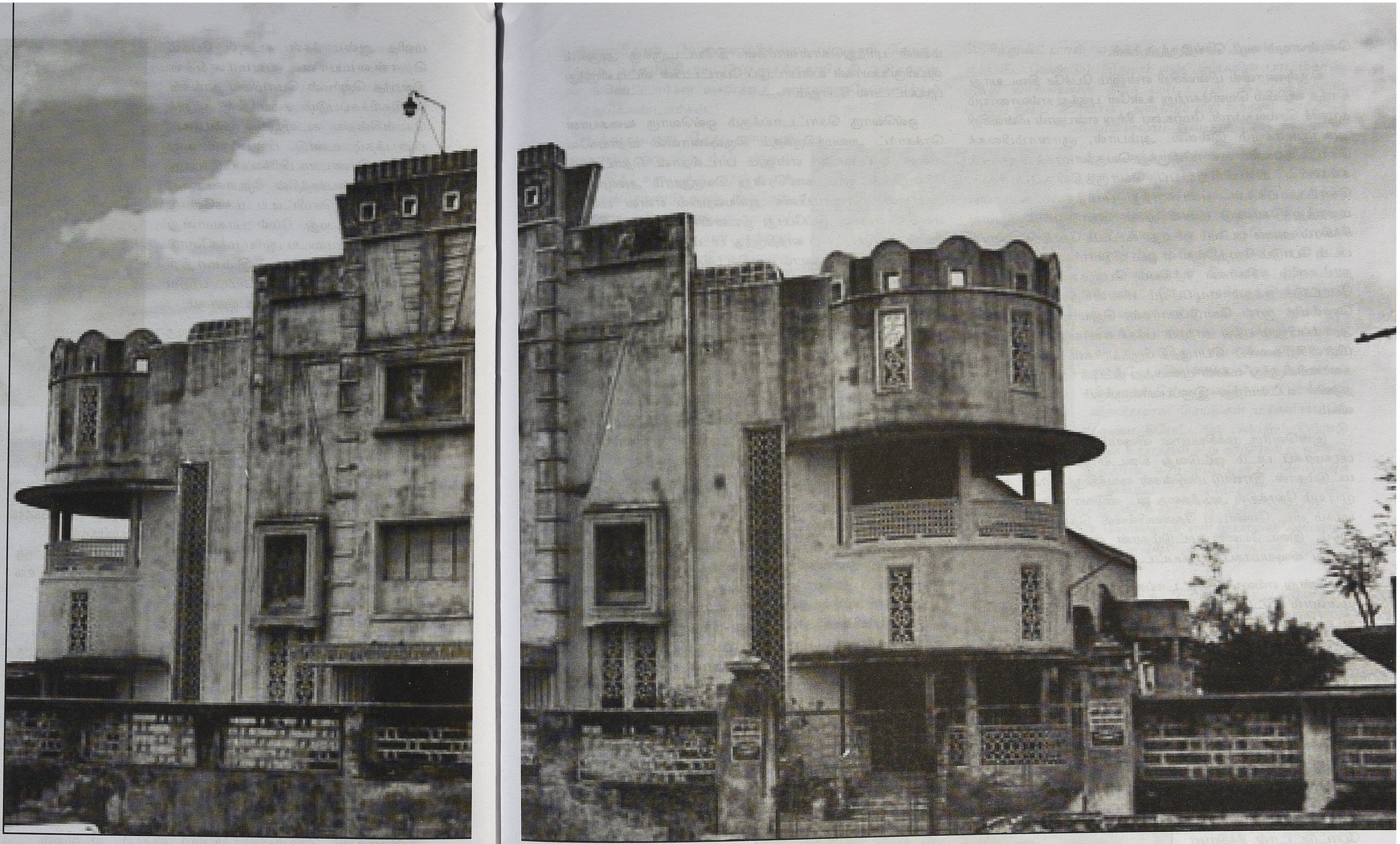
ஷ்ரபருக்குள் கிளம்பிய பாலியல் பரவசத்தன்மை பெண்கள் அடையும் பரவசத்தன்மையைச் சார்ந்தது. கடவுளுடான உறவில் ஒரு பெண்ணின் மனப்பான்மையையே ஷ்ரபர் கொண்டார். அவர் தன்னை கடவுளின் மனைவியாகவே கருதிக் கொண்டார் என ஃப்ராய்ட் தனது ஆய்வுக் குறிப்புகளில் சொல்லியிருக்கிறார். ஷ்ரபரும் தான் மனரீதியாக கற்பனை பண்ணிக் கொண்டாலே தனக்கு பெண்களின் மார்பகங்களும், பெண்ணுறுப்பும் தன்னுடலில் முளைத்துவிடுவதாகவும், ஒரு பெண்ணுக்கு புணர்ச்சியில் கிடைக்கும் பரவசம் தனக்கும் வாய்த்துவிடுவதாக எழுதியிருக்கிறார்.

ஷ்ரபர் கேஸ் ஹிஸ்டரியில் காணப்படும் சில நோய்க்குறிகள், சைக்கோ படத்தில் எவ்வாறு கையாளப்பட்டுள்ளது என அடுத்துப் பார்ப்போம்.

தியேட்டர் தொடக்கம் பற்றிய பிரச்சாரத்தை மிகப் பரவலாகச் செய்தார்கள். ஒலிபெருக்கியோடு சுற்றுப்புறக் கிராமங்களுக்குக் குதிரை வண்டிகள் சிலவும் ஒற்றை மாட்டு வண்டிகள் சிலவும் ஒரு வாரமாகச் சென்று செய்தியைப் பரப்பின. துண்டறிக்கைகள் விநியோகிக்கப்பட்டன. தியேட்டர் எப்போது தொடங்கும் என்னும் எதிர்பார்ப்பு ஏற்கனவே மக்களிடம் மிகுந்திருந்தது. பல இடங்களிலும் கோலாகல ஆரம்பம் என்னும் சுவரொட்டிகள் ஒட்டப்பட்டன. ஆகவே முதல் நாள் தியேட்டரில் பெருங்கூட்டம். யாரும் படம் பார்க்கும் நோக்கத்தோடு வரவில்லை. தியேட்டரைப் பார்க்கும் எண்ணம்தான். திருச்செங்கோட்டில் அதுவரைக்கும் இல்லாத வகையில் பெரிதாகவும் நவீன வசதிகளோடும் கட்டப்பட்ட தியேட்டர். அதன் அமைப்பையும் அழகையும் பார்ப்பதுதான் எல்லாரின் ஆசையும்.

கிருஷ்ணா டாக்கீஸில் திறந்த வெளிக் கழிப்பறைதான். உள்ளரங்குக்கும் சுற்றுச் சுவராகிய பட்டிப் படல் வேலிக்கும் இடையே தேரோடும் அளவு வெட்டவெளி இருக்கும். இடைவேளை நேரத்தில் பெருங்கூட்டம் அங்கே உட்கார்ந்து சிறுநீர் கழித்துக்கொண்டிருக்கும். நாற்றமும் சிறுநீரை மிதித்துக் கொண்டு செல்லும் அருவருப்பு உணர்வும் யாருக்கும் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. அவசரமாக மலம் கழிக்க நேர்பவர்கள் உள்ளே படம் ஓடிக் கொண்டிருக்கும்போது எழுந்துபோய் படல் வேலி ஓரமாக உட்கார்ந்து இருந்துவிட்டு வருவார்கள். ஒருபக்கம் பெண்களுக்கு இன்னொரு பக்கம் ஆண்களுக்கு. கொட்டகையின் முன்பக்கம் கேபின் அறைக்கு இருபுறத்திலும் நான்கைந்து பானைகளில் தண்ணீர் ஊற்றி வைத்திருப்பார்கள். ஈய டம்ளர்கள் கிடக்கும். மொண்டு குடித்துக் கொள்ளலாம். சிலர் கால் கழுவவும் அந்த டம்ளரில் தான் மொண்டு கொண்டு போவார்கள். அப்போது தண்ணீர் நன்றாக இருந்திருக்கக் கூடும். அதனால் யாருக்கும் ஒன்றும் ஆகவில்லை. அந்தப் பானைகளில் மொண்டு குடிக்க யாரும் யோசித்ததாகவும் தெரியவில்லை.

அம்பாள், ஞானாம்பிகைக் கொட்டகைகளில் இப்படியல்ல. சிறுநீர் கழிக்கப் பெரிய அறை உண்டு. அதில் சுற்றிலும் உட்கார்ந்து சிறுநீர் கழிக்க வசதியாக மேடை போன்ற பகுதி இருக்கும். கழிப்பறை கிடையாது. இன்று நாமக்கல் மாவட்டப் பள்ளிகள் பலவற்றில் இப்படித்தான் மாணவர்களுக்கான கழிப்பிடங்கள் உள்ளன. தண்ணீருக்குச் சற்றே உயரமாகச் சிமிட்டித் தொட்டி இருக்கும். இயற்கை உபாதைக்கான இடமும் குடிநீரும்தான் மக்களின் அத்தியாவசியத் தேவை. நொறுக்குத் தீனிகளுக்குக் கடைகள் உண்டு. கிருஷ்ணா கொட்டாயில் அவித்த மொச்சைக் கொட்டையோ தட்டைப் பயிறோ விற்பதுண்டு. அதற்குப் பலர் அடிமை. கிருஷ்ணாவில் படம் பார்த்தோம் என்று சொல்வதோடு அங்கே மொச்சைக் கொட்டை வாங்கித் தின்றேன் என்றும் சொல்வர். டிக்கெட்டுக்கான காசோடு மொச்சைக் கொட்டைக் காசும் இருந்துவிட்டால் அங்கே படம் பார்ப்பது வெகு திருப்தியாக அமைந்துவிடும்.



நிழல்முற்றம்: சில நினைவுகள்-4

பெருமாள்முருகன்

ஜெயா தியேட்டரில் நின்று கொண்டு சிறுநீர் கழிக்க வசதியான சிறுதடுப்பு அறைகளும் ஐந்தாறு கழிப்பறைகளும் எனப் புதுவிதமான ஏற்பாடு இருந்தது. குடிநீருக்காக இருபுறமும் உயரமான சிமிட்டித் தொட்டிகள் மூடாக்குடன் கட்டப்பட்டிருந்தன. மிக நீளமான கான்கிரீட் க்யூக்கள் இருந்தன. படம் ஓட்டும் கேபின் ரூம் இரண்டு பக்கமும் மாடிப்படிகள் வைத்து உயரமாக அமைக்கப்பட்டிருந்தது. உள்பக்கமும் மிகவும் வித்தியாசம். மொட்டை பெஞ்சு, பேக் பெஞ்சு, ச்சேர், சோபா என நான்கு வகுப்புகள். அம்பாள், ஞானாம்பிகைக் கொட்டகைகளில் சோபா கிடையாது. சிவப்பு நிறத்தில் மெத்தென்று இருக்கும்படியான இரண்டு வரிசை சோபாக்கள் அதிசயமாக ஜெயாவுக்குச் சிறப்புச் சேர்த்தன.

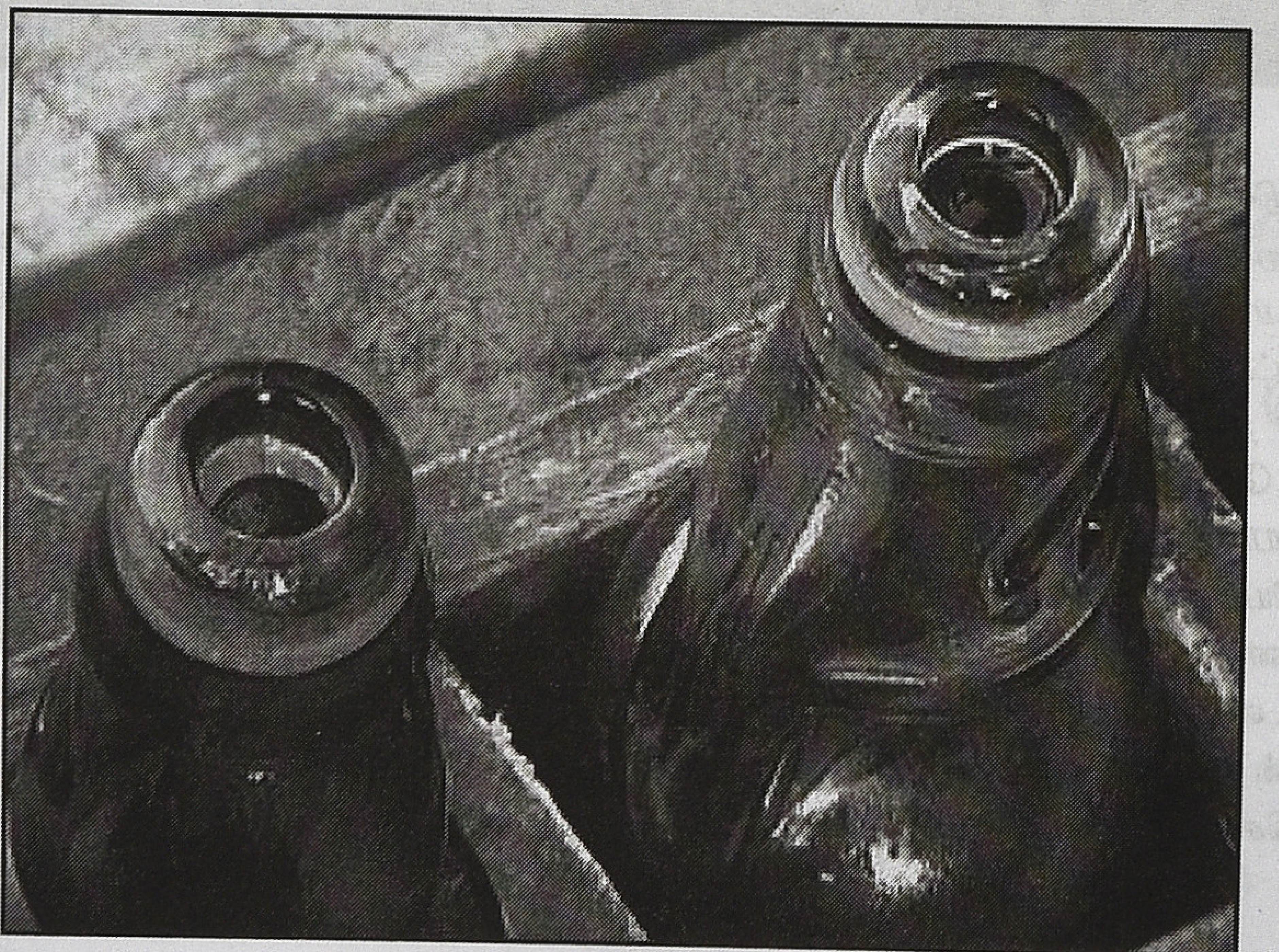
கிருஷ்ணாவில் கதவு என்பதே கிடையாது. பகல் காட்சிக்குத் தடுக்கு வைத்துக் கட்டுவார்கள். அம்பாள், ஞானாம்பிகையில் ஒவ்வொரு வகுப்புக்கும் நீளமான தகரக் கதவுகள் இருக்கும். ஜெயாவில் கதவுகள் மிகவும் வித்தியாசமாக இருந்தன. மரக்கதவுகள். ஒவ்வொரு வகுப்புக்கும் நான்கு நான்கு மடிப்புக் கதவுகள் பிணைக்கப்பட்ட இரட்டைக் கதவு. பகல் காட்சியின்போது யாராவது வெளியே போனால் உள்ளே சட்டென வெளிச்சம் புகுந்து படம் பார்ப்பவர்களுக்குத் தொந்தரவு ஏற்படாது. எட்டுக் கதவுகளில் ஒன்றே ஒன்றைத் திறந்து வெளியே போகலாம். அந்த வெளிச்சம்கூட உள்ளே வராத வகையில் உள்புறம் கறுப்புத் திரைகள் தொங்கவிட்டிருந்தார்கள். சினிமாஸ்கோப் படம் போட்டால் மிக எளிதாகத் திரையை அகலமாக்கிக்

கொள்ளவும் வழி செய்திருந்தார்கள்.

கிருஷ்ணாவில் மின்விசிறி என்னும் பேச்சே கிடையாது. திறந்த வழியில் வெளிக்காற்று உள்ளே புகுந்து எல்லாரையும் தழுவிச் செல்வதுதான். மேற்கூரை கீற்று என்பதால் மின்விசிறி அவசியமாகவும் இல்லை. அம்பாள், ஞானாம்பிகைக் கொட்டாய்களில் கூரையிலிருந்து வெகுநீளமாகத் தொங்கும் கம்பியில் மின்விசிறியைப் பொருத்தியிருப்பார்கள். கொட்டாய்க்குள் அண்ணாந்து பார்த்தால் கூரையை மறைத்துக்கொண்டு மின்விசிறிகள் தொங்கும். அவ்வளவு சீக்கிரம் அவை ஓடவும் ஓடாது. கூட்டம் சேர்ந்த பின்னால் படம் போடும் நேரத்தில்தான் ஓட விடுவார்கள். புழுக்கமான நாட்களில் ரசிகர்கள் கத்தியும் பெஞ்சுகளைத் தூக்கிப் போட்டுச் சத்தம் எழுப்பியும் மின்விசிறியைப் போடச் சொல்லிக் குரல் கொடுப்பார்கள். ஜெயாவில் மின்விசிறி அமைப்பிலும் புதிய மாற்றம். பக்கச் சுவர்கள் இரண்டிலும் மின்விசிறிகளைப் பொருத்தியிருந்தார்கள். பக்கவாட்டுச் சுவர்களிலிருந்து கைகள் முளைத்து நீட்டிக் கொண்டிருக்கும். நடுவில் உட்கார்ந்து இருப்பவர்களுக்கும் காற்று நன்றாக வீசும்.

இன்னொரு முக்கியமான விஷயம் ஜெயாவில் நான்கு பாகமாகப் படம் ஓட்டுவது கிடையாது. இடைவேளை மட்டும்தான். இரண்டு மிஷின்கள் வைத்திருந்தார்கள். ஒன்று முடியும் நேரத்தில் அடுத்ததை ஓட விடுவார்கள். அதனால் பாகம் விட வேண்டிய தேவையில்லை. தொடர்ந்து படம் ஓடும். இடைவேளை மட்டும்தான் என்பது அப்போது பெரிய விஷயமாகப் பேசப்பட்டது.

அன்று எல்லாக் கொட்டாய்களிலும் படம் தொடங்கும் முன்னால் பாட்டுப் போடுவார்கள். கொட்டாயின் உச்சியில் கட்டப்பட்ட ஒலிபெருக்கி வெகுதூரம் வரைக்கும் பாட்டைக் கொண்டு சேர்க்கும். தினமொரு பாட்டுப் போடுவதில்லை. ஒரே ரெக்கார்ட்தான். தொடக்கம் எந்தப் பாட்டு, அடுத்தடுத்த பாட்டுக்கள் எவை என்பதெல்லாம் மக்களுக்குத் தெளிவாகத் தெரியும். பொதுவாகப் படம் போட அரைமணி நேரம் முன்னால் ரெக்கார்ட் ஓடத் தொடங்கும். மூன்று பாட்டு முடிந்ததும் டிக்கெட் கொடுக்கும் மணியடிக்கும். டிக்கெட் கொடுக்கத் தொடங்கி மூன்று பாட்டுக்கள் வெளியே பாடும். அப்புறம் பாட்டு உள்ளே திரைக்குள்ளிருந்து ஒலிக்கும். அதை 'உள்பாட்டு' என்பார்கள். 'உள்பாட்டுப் போட்டுட்டான். சீக்கிரமா வாங்க' என்று படம் பார்க்க வருபவர்கள் விரைந்து ஓடுவார்கள். நியூஸ் ரீல் எவ்வளவு நேரம் என்பதைப் பொறுத்து உள்பாட்டின் எண்ணிக்கை மாறும். எந்தப் பாட்டுப் பாடிக் கொண்டிருக்கிறது என்பதைப் பொறுத்து டிக்கெட் கொடுக்கிறார்களா, படம் போட இன்னும் எவ்வளவு நேரமாகும் என்பதை எல்லாம் மக்கள் புரிந்துகொள்வார்கள். தியேட்டருக்கு அருகில் குடியிருப்பவர்கள் உள்பாட்டுப் போட்டபின் வீட்டிலிருந்து புறப்பட்டால் போதும்.



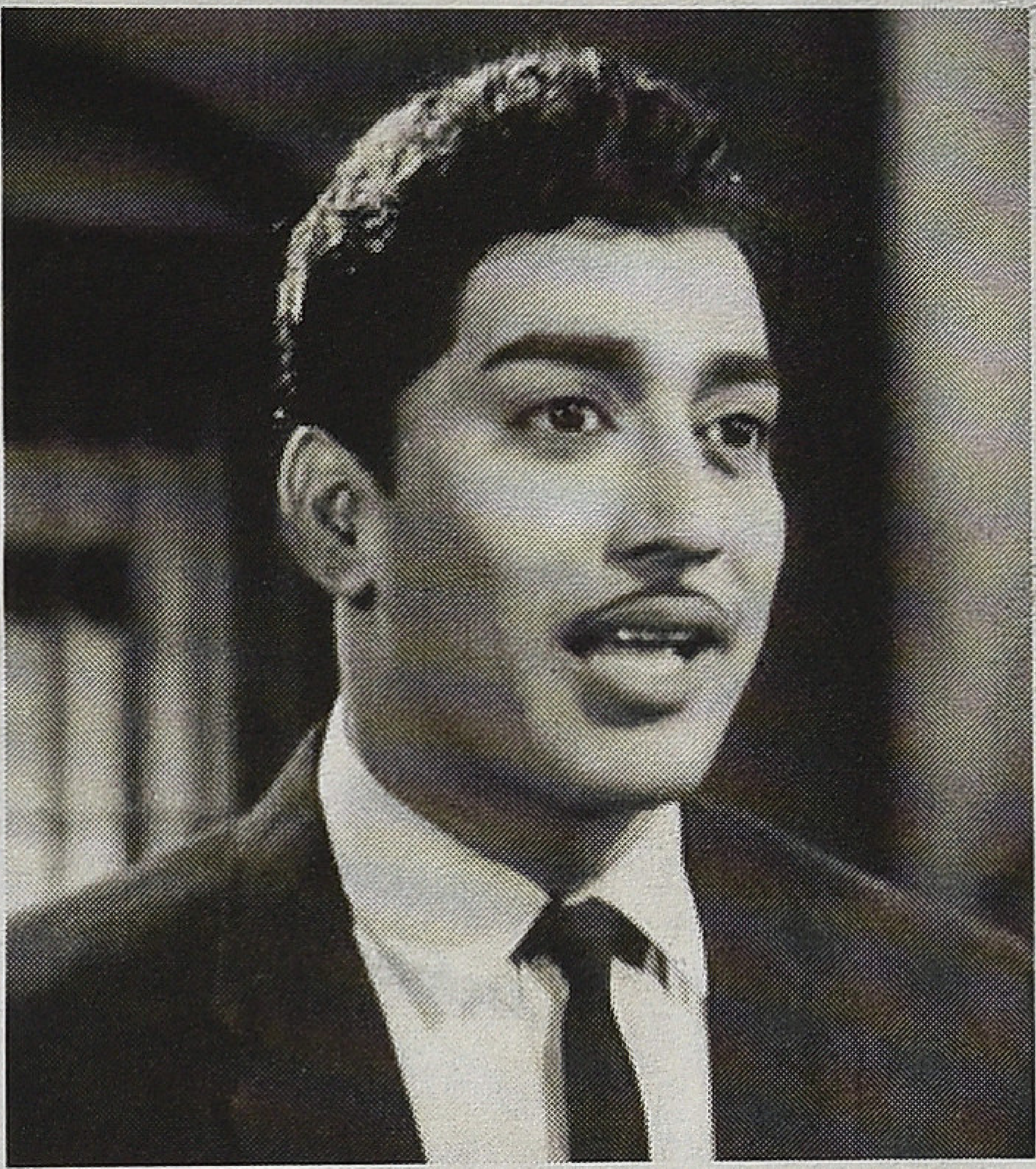
ஒவ்வொரு கொட்டாய்க்கும் ஒவ்வொரு வகையான ரெக்கார்ட் அமைந்திருக்கும். கிருஷ்ணாவில் 'விநாயகனே வினை தீர்ப்பவனே' என்னும் பாடல்தான் தொடக்கம். சீர்காழியின் குரல் கணீரென்று வெகுதூரம் அழைக்கும். அம்பாள், ஞானாம்பிகை ஆகியவற்றில் என்ன பாட்டு என்பது எனக்கு இப்போது நினைவில் இல்லை. அங்கே போய் ரொம்ப நேரம் காத்திருந்து படம் பார்த்த அனுபவம் எனக்கு இல்லை. அதனால் மனதில் பதியவில்லை. ஜெயாவில் என்ன பாட்டுப் போடப் போகிறார்கள் என்பது அந்த முதல் நாள் வரைக்கும் யாருக்கும் தெரியாது. அதை ரகசியமாக வைத்திருந்தார்கள். காலைக்காட்சியின் போது மதுரை சோமுவின் குரல் 'கோடி மலைகளிலே கொடுக்கும் மலை எந்த மலை' எனத் தொடங்கியது. அடுத்து வரிசையாகத் தெய்வம் படப் பாடல்களே வந்தன. திருச்செந்தூரில் செந்தில் நாதன் அரசாங்கம், வருவாண்டி தருவாண்டி மலையாண்டி, குன்றத்திலே குமரனுக்குக் கொண்டாட்டம், நாடறியும் நூறு மலை என எல்லாப் பாட்டுக்களும் தூரத்தில் இருப்பவர்களை அழைப்பதற்கு மிகவும் ஏற்றவை.

இப்படிப் பார்த்தும் பேசியும் மகிழப் பல விஷயங்கள் இருந்தன. ஆனால் மிக முக்கியமான ஒரு விஷயத்தில் கவனம் செலுத்தாமல் விட்டுவிட்டார்கள். அது தியேட்டர் தொடக்க நாளன்று காலைக்காட்சி படம் போட்ட பின்னர்தான் தெரியவந்தது. காலையில் எட்டு மணிக்கு யாருமற்ற நேரத்தில் ஆபரேட்டர் ஏதோ ஒரு சாமிபடத்தின் ஒற்றை ரீலை ஓட்டியிருக்கிறார். முதலில் சாமிபடம் ஓட்ட வேண்டும் என்னும் நம்பிக்கைக்காக. அதை யாரும் பார்க்கவில்லை. அதற்கு முன்னால் சோதனை ஓட்டமாகக் கொஞ்சம் ஓட்டியும் பார்த்திருந்தார்கள். ஆனால் யாரும் உள்ளே உட்கார்ந்து படத்தை ஒழுங்காகப் பார்த்து அபிப்ராயம் சொல்லவில்லை. பொறியாளர் கட்டிட வேலையை மட்டும்தான் பார்த்திருப்பார் போல. ஆகவே காலைக் காட்சி தொடங்கிய சில நிமிடங்களில் உள்ளே இருந்து சீழ்க்கையும் கத்தலும் பலமாக எழுந்தன.

படம் நன்றாகத் தெரிகிறது. வசனம் ஒன்றும் புரியவே இல்லை. என்ன பேசுகிறார்கள் என்பதே விளங்கவில்லை. வசனம் இல்லாமல் நம் ரசிகர்கள் எப்படிப் படத்தைப் பார்ப்பார்கள்? நம் படங்களின் உயிர்நாடி வசனம்தானே. தியேட்டருக்குள் ஒரே எதிரொலி. ரசிகர்களின் கூச்சலைக் கேட்டு என்னவோ ஏதோவென்று படத்தை நிறுத்திவிட்டார்கள். ஐந்து நிமிடம் விட்டு மீண்டும் போட்டார்கள். அப்போதும் அதே

எதிரொலிதான். வேறு வழியில்லை என்பதால் கொஞ்ச நேரம் சத்தம் போட்டுப் பார்த்துவிட்டு ரசிகர்கள் அடங்கிவிட்டார்கள். வசனத்தை அவர்களாகவே ஊகித்துப் புரிந்துகொண்டார்கள்.

பத்து டஜன் சோடாவையும் கலரையும் ஒரு மர ஸ்டேண்டில் அடுக்கிக் கடைக்கு முன்னால் வைத்துக்கொண்டு நான் நின்றேன். எனக்கு உதவியாக எங்கள் ஊரைச் சேர்ந்த செம்பட்டையன் என்னும் பையன் இருந்தான். இடைவேளை விட்டு ஐந்து நிமிடத்திற்குள் பத்து டஜனும் காலியாகி விட்டது. கூட்டத்தை எங்களால் சமாளிக்க முடியவில்லை. யாரிடம் பணம் வாங்கினோம் யாரிடம் வாங்கவில்லை எனத் தெரியவில்லை. ஒருவன் ஐந்து ரூபாய் கொடுத்ததாகவும் சில்லரை கொடுக்கும்படியும் கேட்டான். அவன் ஐந்து ரூபாய் நோட்டுக் கொடுக்கவே இல்லை என்பது எனக்கு நன்றாகத் தெரிந்தது. 'இப்பத்தாண்டா வாங்கிப் போட்ட நீ என்று பணம் போட நான் வைத்திருந்த டப்பாவைக் காட்டினான். உள்ளே நான்கைந்து ஐந்து ரூபாய் நோட்டுக்கள் இருந்தன. 'நீங்க கொடுக்கல' என்று எவ்வளவோ சொல்லியும் அவன் கேட்பதாக இல்லை. என்னை அடிக்கக் கையை ஓங்கிக் கொண்டு வந்தான். செம்பட்டையன் 'சண்ட வேண்டாண்டா சில்லரயக் குடுத்திரலாண்டா' என்று அவனாகவே எடுத்துக் கொடுத்துவிட்டான். எனக்கு மனசே இல்லை. நாங்கள் இருவரும் சிறு பையன்கள் என்பதாலும் அனுபவம் இல்லை என்பதாலும் அவனுக்குப் பயந்துபோனோம். ஆனால் அவன் பணம் கொடுக்கவில்லை என்பது எனக்கு உறுதியாகத் தெரிந்தது. அப்போது சோடாவின் விலை ஐம்பது பைசா. கடைசியில் கணக்குப் பார்த்தபோது பத்து ரூபாய் குறைந்தது. இப்படி ஏமாந்து போனோமே என்று மிகவும் வருத்தப்பட்டேன்.



பத்து டஜன் சோடாவையும் கலரையும் ஒரு மர ஸ்டேண்டில் அடுக்கிக் கடைக்கு முன்னால் வைத்துக்கொண்டு நான் நின்றேன். எனக்கு உதவியாக எங்கள் ஊரைச் சேர்ந்த செம்பட்டையன் என்னும் பையன் இருந்தான்.

அன்றைக்கு எனக்கு உதவிக்கு வரவும் ஆளில்லை. நான் தோற்றத்தில் சிறுவனாக இருந்தாலும் மனவலு உடையவன்தான். மூர்க்கத்தனமான கோபம் கொள்வேன். ஆனால் அன்றைக்குத் தெரிந்தே ஏமாற வேண்டியதாயிற்று. அதற்குப் பின் ஏமாறாமல் எப்படி விற்பது என்பது படிப்படியாகப் பழக்கம் ஆயிற்று. கூட்டம் இருந்தாலும் இல்லை என்றாலும் முதலில் காசை வாங்கிக் கொண்டுதான் சோடா கொடுக்க வேண்டும் என்றும் சில்லரை கொடுக்க வேண்டுமானால் அதையும் கொடுத்து விட்டுத்தான் சோடாவை உடைக்க வேண்டும் என்றும் கறாரான விதியை என் அப்பன் சொல்லி வைத்தார். அதை எப்போதும் நான் மீறியதே இல்லை. அப்படி முறையாக நடந்தாலும் ஏமாற்ற ஆள் வருவார்கள். பொய் சொல்லி ஏமாற்றுகிறான் என்று தெரிந்துவிட்டால் எடுத்ததும் ஓங்கி அவன் முகத்தில் குத்திவிட வேண்டும். இதுவும் என் அப்பனின் பாடம்தான். குத்து வாங்கியவன் நிற்க மாட்டான். கூட்டத்திற்குள் புகுந்து ஓடிப் போவான். அதையும் மீறி வந்தால் பார்த்துக் கொள்ளலாம் என்பார் என் அப்பன்.

அந்த முதல் நாள் கிட்டத்தட்டக் கால்மணி நேரம் இடைவேளை விட்டார்கள். தியேட்டரின் அமைப்பு அழகு எல்லாவற்றையும்விட இப்போது ரசிகர்களுக்கு எதிரொலியால் வசனம் புரியவில்லை என்னும் பிரச்சினைதான் பெரிதாக இருந்தது. டெண்ட் கொட்டாயாக இருந்தாலும் கிருஷ்ணாவில் படமும் ஒலியும் மிகத் தெளிவாக இருக்கும். அதை அடிக்க ஜெயாவால் முடியாது என்பதே ரசிகர்களின் பேச்சு. அதற்குப் பின்னால் ஜெயாவைப் பற்றிப் பரவலாக விதவிதமான செய்திகள் மக்களிடையே பரவின. தியேட்டரின் பின்புறம் இரண்டு ஆள் உயரத்தில் சிறு கரடு ஒன்று உண்டு. அதுதான் காரணம் என்று சொல்லிக் கொண்டார்கள். தியேட்டரின் மேற்புறம் ஏதோ ஒரு ஜாதிக்குரிய சிறிய இடுகாடு ஒன்று இருந்தது. வசனத்தைக் குழப்புவது பேயின் வேலைதான் என்று பரவிய செய்தியை என்ன செய்வது என்று தெரியாமல் பூசாரியப்பன் குழம்பிப் போனார்.

இரண்டு நாள்தான் கூட்டம் இருந்தது. மூன்றாம் நாள் அப்படியே குறைந்துபோய்விட்டது. பொறியாளரைக் கூட்டி வந்து ஆலோசனை செய்தார்கள். எதிரொலிப் பிரச்சினையைச் சரிசெய்யக் கூரையிலும் சுவர்களிலும் அட்டை அடிப்பது என முடிவாயிற்று. அதற்காகத் தியேட்டரை ஒருவாரம் மூடுவது என முடிவு செய்தார்கள். தொடங்கிய மூன்றாம் நாளே மூடுவதில் யாருக்கும் உடன்பாடில்லைதான். ஆனால் வேறு வழியில்லை. மூன்று நாளில் புதிய பெஞ்சுகள் பல உடைந்து போய்விட்டன. சோபாவைப் பிளேடு கொண்டு அறுத்துவிட்டார்கள். ஒன்றோடு ஒன்று இணைத்து வெல்டிங் செய்திருந்த ச்சேர்களை ஓங்கி ஓங்கித் தட்டுவார்கள். இப்படியே விட்டால் பெருநாசம் வரும் என்பதோடு மக்கள் கூட்டம் இருக்காது என்பதுதான் பெரிய பிரச்சினை. தியேட்டருக்கு முன்னால் மட்டும் ஒரு தட்டியில் எழுதி வைத்தார்கள். ஒருவாரம் படம் இல்லை.

அந்த அட்டையை எங்கே வாங்கி வந்தார்கள் எனத் தெரியவில்லை. இரண்டடிச் சதுரத்தில் மரக்கூழ் கொண்டு தயாரித்த அட்டை அது என நினைக்கிறேன். சுவர்களில் அவற்றைப் பொருத்தும் வேலை வேகமாக நடந்தது. படம் ஓட்டிப் பார்த்தார்கள். வசனம் தெளிவாக ஒலித்தது. எதிரொலி பிரச்சினை முடிவுக்கு வந்தது. தியேட்டர் மறுதொடக்கத்திற்கு மீண்டும் சுவரொட்டி ஒட்டினார்கள். 'புதிய ஒலி அமைப்புடன்' என்னும் வாசகம் சேர்க்கப்பட்ட சுவரொட்டி. *'பேர் சொல்ல ஒரு பிள்ளை'* படம் ராசியில்லை. புத்தம் புதிய ரிலீஸ் படம் மூன்று நாட்களோடு முடிந்து போனது.

ஆடுகளம் திரைப்படத்தின் மீதான ஒரு வாசிப்பு

ராமானுஜம்

ஒவ்வொரு தனி மனிதனும் சமூகத்தில் காணப்படும் வெவ்வேறு முரண்பாடுகளின் ஏதோ ஒன்றின் சாட்சியாய் ஓர் நிலைப்பாட்டைப் பிரதிபலிக்கிறான். இருப்பினும் எந்தவொரு தனி மனிதனும் ஒரே முரண்பாட்டைத் தேர்வு செய்து முற்று முழுவதும் ஒற்றை நிலைமையைப் பிரதிபலிப்பதில்லை. இதில் ஒரு தனிமனிதனின் தேர்வு, அது எவ்வளவு சிறிய வட்டத்தைச் சார்ந்ததாக இருந்தாலும் முக்கியப் பங்காற்றுகிறது. ஒரு தனிமனிதனின் தேர்வு என்பது பிரக்ஞைப் பூர்வமாக மட்டுமே அமைவதில்லை. பல்வேறு சாத்தியப்பாடுகளுக்கு இடையில் ஏதோ ஒன்று தேர்ந்தெடுக்கப்படுகிறது. The Caucasian Chalk Circle என்ற நாடகத்தை எழுதி, இயக்கியது பெட்ரோல் பிரக்ட். நாடக ஒத்திகையின்போது ஒரு நடிகருடன் பிரக்ட் நடத்திய உரையாடல் மிக சுவாரஸ்யமானது. அந்த நாடகத்தின் ஒரு காட்சியின் சூழ்நிலை இதுதான்: நாட்டில் ஒரே கலவரமாக இருக்கிறது. குழந்தைகளற்ற ஒரு வயோதிக விவசாயத் தம்பதியினர் சிறு குடிசையில் வாழ்ந்து வருகிறார்கள். காலையில் பாலெடுக்க கிழவி வெளியே வரும்போது வீட்டிற்கு வெளியே ஒரு பச்சிளம் குழந்தை அனாதையாக விடப்பட்டிருப்பதைப் பார்க்கிறாள். குழந்தையில்லாத அந்தக் கிழவி அந்தக் குழந்தையை வாஞ்சையோடு அள்ளி எடுத்து அணைத்துக் கொள்கிறாள். இப்படித்தான் அந்தக் கிழவி பாத்திரமேற்று நடித்த நடிகை நடித்துக் காட்டினார். இதைப் பார்த்துக் கொண்டிருந்த பிரக்ட் இது சரியான நடிப்பு இல்லை என்றும், தான் என்ன எதிர்பார்க்கிறார் என்றும் கொடுத்த விளக்கம் இதுதான்: 'உனக்குக் குழந்தை கிடையாது, இது உண்மைதான். குழந்தைகள் மீது நீ ஏக்கத்தோடு இருக்கிறாய் இதுவும் உண்மைதான். ஆனால் நாட்டில் ஒரே கலவரமாக இருக்கிறது. எப்போது என்ன நடக்கும் என்று ஒன்றும் புரியவில்லை. நீ வெளியே வந்தபோது, குழந்தையை எதிர்பார்த்து வரவில்லை. பாலெடுக்கத்தான் வந்தாய். ஆனால் அங்கு ஒரு குழந்தை கிடக்கிறது. அது யாருடையது என்று உனக்குத் தெரியாது. ஏன் இங்கு விடப்படிருக்கிறது என்றும் உனக்குத் தெரியாது. எவரேனும் ஏதேனும் சதி செய்கிறார்களா என்றும் உனக்குத் தெரியாது. ஆனால் குழந்தையைப் பார்த்தவுடன் ஏக்கம் கொள்கிறாய். அள்ளி எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. அதே சமயத்தில் பல கேள்விகளுக்கு விடை தெரியாததால் அச்சமும் தோன்றுகிறது. நமக்கேன் வம்பு என்று சட்டென்று வீட்டுக்குள் நுழைந்து தாளிட்டுக் கொள்ளவும் தோன்றுகிறது.

ஊரைக் கூப்பிடவும் தோன்றுகிறது. ஆனால் இறுதியாக அந்தக் குழந்தையை நீ அள்ளி எடுத்துக் கொள்கிறாய். உன் நடிப்பில் உன் பாத்திரத்திற்கு இந்த குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் பல்வேறு தேர்வுகள் சாத்தியம். ஆனால் அதில் ஒன்றை நீ தேர்ந்தெடுக்கிறாய் என்பதைப் பார்வையாளர்களுக்கு உன் நடிப்பு புரிய வைக்க வேண்டும்.இது முக்கியம். உன் முன் ஒரே ஒரு சாத்தியம்தான் உள்ளது என்று பார்வையாளர்கள் முன் தவறாக நடிக்கக் கூடாது' (நடிப்பில் இத்தனை சாத்தியங்களையும் எப்படிக் கொண்டு வருவது, அதை எப்படி பார்வையாளர்களுக்கு புரிய வைப்பது என்று எனக்கு இன்று வரை புரிந்ததில்லை. அழகான, ஆழமான Intellectual arrogance- க்கு இது ஒரு நல்ல உதாரணம் என்றே தோன்றுகிறது).

ஆடுகளம் திரைப்படத்தில் கருப்பு என்கிற பாத்திரத்தின் இத்தகைய ஒரு தேர்வில்தான் படத்தின் மொத்த இயக்கமும் சாத்தியப்படுகிறது. கருப்பின் தேர்வு அவனை இரண்டு முக்கிய பாத்திரங்களுக்கு இடையில் சிக்க வைக்கிறது. ஒரு பக்கம் அவனுடைய சேவல் சண்டை ஆசானான பேட்டைக்காரர். மறுபக்கம் அவன் நேசிக்கும் ஆங்கிலோ இந்திய பெண்ணான ஐரின். இதைச் சற்று விரிவாகப் பார்ப்போம்.

மதுரையில் சேவல் சண்டையில் இதுவரை எவராலும் தோற்கடிக்கப்படாத பேட்டைக்காரரும் அவருடைய இளம் கூட்டாளிகளும் ஒரு வட்டமாக இயங்குகிறார்கள். முப்பது வருடங்களுக்கு மேலாகத் தொடர்ந்து பேட்டைக்காரரிடம் சேவல் சண்டையில் தோற்றுக் கொண்டிருக்கும் ரத்னசாமி என்ற போலீஸ் அதிகாரியும் அவரது தாயாரும் மற்றோரு வட்டம். இந்த ரத்னசாமிக்குச் சேவல் சண்டைதான் பிரதானம். அதற்காக எதையும் செய்யத் தயங்காதவர் என்றும், அவர் ஒரு நிலக்கிழார் என்றும் தான் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறார். மற்ற எல்லோரையும் சேவல் சண்டையில் வெற்றி பெறக் கூடிய ரத்னசாமி பேட்டைக்காரரிடம் மட்டும் தோற்றுக்கொண்டே இருக்கிறார். மதுரையில் ஐம்பது குடும்பங்களாக இருந்து இன்று மூன்று குடும்பங்களாகச் சுருங்கி அவர்களுடைய எதிர்காலத்தைக் கேள்விக் குறியோடு எதிர்நோக்கும் ஆங்கிலோ இந்தியக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ஐரின் மூன்றாவது வட்டம். இந்த மூன்று வட்டங்களுக்கு இடையேயான தொடர்புகளும் முரண்களும் திரைக்கதையாகிறது. திரைப்படத்தின் முன்பகுதி பேட்டைக்காரர் வட்டமும் ரத்னசாமி வட்டமும் பிரதான முரணில் இயங்குகின்றன. இந்த இயக்கத்தின் ஊடாக மூன்றாவது வட்டத்தைச் சார்ந்த ஐரின் பெரும் பங்காற்றுகிறாள். இந்த இயக்கத்தில் கருப்பு சிக்கிக்கொள்கிறான்.

பேட்டைக்காரர் மரபான சேவல் சண்டை என்ற விளையாட்டின் 'சக்கரவர்த்தி'யாக இருக்கிறார். நவீன வாழ்க்கை முறைக்கு வெளியே தன்னை நிறுத்திக் கொள்கிறார். ஆனால் ரத்னசாமி அதே மரபான சேவல் சண்டை என்ற விளையாட்டில் 'சக்கரவர்த்தியாகத்தொடர்ந்து போராடிக் கொண்டிருப்பதோடு நவீன நிறுவனத்தின் அதிகாரத்தைக் கைக்கொண்டவர். இந்த நவீன நிறுவனத்தின் அதிகாரத்தை மரபான பெருமையை நிலைநிறுத்த உபயோகிக்க தயக்கம் காட்டாதவர். பேட்டைக்காரரை ஒரு முறையேனும் வென்றுவிட வேண்டும் என்ற தன் தாயின் விருப்பத்தை நிறைவேற்ற எத்தகைய வழிமுறைகளையும் பின்பற்றத் தயங்காதவர். பழைய மரபுப் பெருமையும் நவீன நிறுவன அதிகாரமும் ஒன்றிணையும்போது இறுக்கமான நெகிழ்வுத் தன்மையற்ற ஒரு தன்னிலை எவ்வாறு சாத்தியப்படுகிறது என்ற தளத்தில் ரத்னசாமி பாத்திரம் மிகச் சிறப்பாக உருப்பெற்றுள்ளது. பேட்டைக்காரருக்கும் ரத்னசாமிக்கும் இடையேயான முரணில் நாம் சுலபமாக பேட்டைக்காரர் பக்கம் சாய்ந்து கொள்ள முடிகிறது. இது ஒரு சுவாரஸ்யமான நிலைப்பாடு. இதற்குக் காரணம் பேட்டைக்காரரிடம் ஒரு நெகிழ்வுத் தன்மை காணப்படுகிறது. 'நான் தோற்றுப் போனதாக வைத்துக் கொள்' என்று சொல்லி அதை வெற்றியாக மாற்றும் சாதுரியம் பேட்டைக்காரரிடம் உள்ளது. இந்தச் சாதுரியம் ரத்னசாமிக்குச் சாத்தியப்படவில்லை. நடைமுறை சார்ந்த சிக்கல்களில் இருந்து தன் வட்டத்தைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள பேட்டைக்காரரின் நிலைபாடு ஒரு பாதுகாப்பு வளையமாய் அமைகிறது. இதனால் ரத்னசாமி பேட்டைக்காரரை அவருடைய பாதுகாப்பு வளையத்தில் இருந்து வெளியே கொண்டு வர வேண்டியுள்ளது. இந்த முயற்சியில் பேட்டைக்காரரின் நீண்ட கால நண்பன் அயூப் கொல்லப்படுகிறார். இதன் தொடர்ச்சியாய் பேட்டைக்காரர் தன் பாதுகாப்பு வளையத்தில் இருந்து வெளிவருகிறார். ஏன்? அவருடைய நீண்ட கால நண்பன் அயூப்பின் மரணம் மட்டும்தான் இதற்கான காரணமா? அல்லது கருப்புக்கு இதில் பங்கு இருக்கிறதா?

பேட்டைக்காரர் உருவாக்கிய உலகில் எதார்த்தமாக வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் கருப்பு, திருடு போன சேவலைக் கண்டுபிடிக்க முயற்சிக்கையில், எதேச்சையாக ஆங்கிலோ இந்தியப் பெண்ணான ஐரினைச் சந்திக்க நேரிடுகிறது. இந்தச் சந்திப்பு கருப்புக்கு எத்தகைய உத்திரவாதத்தையும் கொடுக்கவில்லை என்றாலும் அவனுள் அது மிகப்பெரிய மாற்றத்தை உருவாக்குகிறது. கருப்பின் மாற்றத்தைப் பார்வையாளர்களான நாம் உணர்ந்தது போல் கருப்பு உணரவில்லை.

பேட்டைக்காரர் உருவாக்கிய உலகில் எதார்த்தமாக வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் கருப்பு, திருடு போன சேவலைக் கண்டுபிடிக்க முயற்சிக்கையில், எதேச்சையாக ஆங்கிலோ இந்தியப் பெண்ணான ஐரினைச் சந்திக்க நேரிடுகிறது. இந்தச் சந்திப்பு கருப்புக்கு எத்தகைய உத்திரவாதத்தையும் கொடுக்கவில்லை என்றாலும் அவனுள் அது மிகப்பெரிய மாற்றத்தை உருவாக்குகிறது. கருப்பின் மாற்றத்தைப் பார்வையாளர்களான நாம் உணர்ந்தது போல் கருப்பு உணரவில்லை. பேட்டைக்காரரின் கூட்டாளிகள் எல்லோரும் வேட்டி, சட்டை என்று புத்தாடை அணிந்து நிற்க, கருப்பு மட்டும் பேண்ட், சட்டை என்று நிற்கிறான். பேட்டைக்காரர் முன்பு அவன் வெட்கப்பட்டு தான் பேண்ட், சட்டையோடு நிற்கிறான். இது கருப்புக்குள் ஐரின் ஏற்படுத்திய முதல் மாற்றம். இது பேட்டைக்காரருக்கும் கருப்புக்கும் இடையே ஏற்பட்ட முதல் விரிசல்.

அடுத்ததாகக் கருப்பு பொறுப்பில் ஒப்படைக்கப்பட்ட சேவல் பயிற்சி சண்டையில் 'புறமுதுகு' இட்டு ஓடுவதும், 'சேவல் எத்தனைக் குத்து வாங்கினாலும் களத்தை விட்டு அது ஓடக்கூடாது' என்று பேட்டைக்காரர் சொல்வதும், அதனால் அதனைக் கொன்றுவிடும்படி கட்டளையிடுவதும், அந்தக் கட்டளைக்கு கருப்பு அடிபணிய மறுப்பதும் மறைமுகமான நிரந்தர பிளவை ஏற்படுத்துகிறது. ஏன் கருப்பு அந்தக் கொலையை செய்ய மறுக்கிறான்? தொடக்கத்தில் திருடு போன சேவலைக் கண்டுபிடித்தபோது, அதனோடு இருந்த கோழியைக் கொன்றுவிடும்படி பேட்டைக்காரர் சொல்ல அதைக் கருப்பு செயல்படுத்தும்போது ஐரின் பட்ட வேதனையைத் தன் நண்பனிடம் பகிர்ந்து கொண்டு வருத்தப்படுகிறான். 'அந்தக் கோழியை அடிக்கும்போது அந்த புள்ள கதறிச்சுல்ல.. ' இதன் நீட்சியாய், 'நாம் செய்த தப்புக்கு சேவல் எப்படிப் பொறுப்பாகும்..?' என்று சொல்லி சேவலைக் கொல்லாமல் விட்டுவிடுகிறான். அதாவது பேட்டைக்காரரின் கட்டளையை மீறுகிறான் (சுபகுணராஜன் அவரது கட்டுரையில் இக்கருத்தை குறிப்பிடுகிறார் காட்சிப்பிழை திரை, இதழ் 2).

பேட்டைக்காரருக்கும் ரத்னசாமிக்கும் சேவல் சண்டை நடக்கும்போது ஐரினிடம் வாங்கிய பணத்தைத் திருப்பிக் கொடுக்க கருப்பு தன் சேவலை ரத்னசாமி சேவலோடு மோதவிட்டு படிப்படியாக மூன்று லட்ச ரூபாய் வென்று விடுகிறான். இது பேட்டைக்காரருக்கும் கருப்புக்குமான இடைவெளியை நிரந்தரமாக்குகிறது. ரத்னசாமியைக் காட்டிலும் பேட்டைக்காரருக்குப் பெரிய புதிராக இருந்தது கருப்பு தான். ரத்னசாமி மோதுகிறார். அதனால் பேட்டைக்காரர் நிதானம் காட்டுகிறார். ஆனால் கருப்பு விலகுகிறான். அதனால் நிதானம் இழக்கிறார். ரத்னசாமியைப் புரிந்து கொண்டதுபோல், பேட்டைக்காரரால் கருப்பைப் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. கருப்பு தன் பிடியில் இருந்து முற்றிலுமாக வெளியேறிவிட்டதாக பேட்டைக்காரர் உணர்கிறார். ஒரே நாளில் கருப்புக்கு கிடைத்த அங்கீகாரம், அவன் வென்ற பணம், தன் இளம்மனைவிக்கு 19 ஆயிரம் ரூபாய் கொடுத்து வளையல் வாங்கிக் கொடுக்க முயற்சித்தது எல்லாம் பேட்டைக்காரரின் அதிகாரத்தை ஆட்டம் காணச்செய்கிறது. பேட்டைக்காரருக்கும் கருப்புக்கும் ஏற்பட்ட பிளவை ரத்னசாமி மிகச் சரியாகப் புரிந்து கொண்டார். தோற்றுப்போன பின் மொட்டையடித்து முடித்து ரத்னசாமி சொல்கிறார் 'பேட்டைக்காரன் முதல் முறையாக தோற்றுப்போய் உள்ளான். இனி என்னவெல்லாம் செய்யப்போகிறான் பார்.' இதை ரத்னசாமி அவனுடைய தாயை நிராகரித்த பின் சொல்வது மிக முக்கியமானது. ஏதோ தளத்தில் ரத்தினசாமி விடுதலை அடைகிறார். ஒரு பிடியில் இருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்கிறார். இது பேட்டைக்காரருக்கு சாத்தியப்படவில்லை. கருப்பு தன்னைவிட்டு விலகுவது என்பது பேட்டைக்காரரின் மரபு சார்ந்த அதிகாரத்தை நிராகரிப்பதாகவே பார்த்தார்.

ஒரு சமயத்தில் பேட்டைக்காரன் ஏன் கருப்பின் வீடு தேடி செல்ல வேண்டும்? இது கருப்புக்கும் அவருக்கும் இடையிலான பிளவைச் சரி செய்துகொள்ள எதார்த்தமான ஒரு செயலா? அல்லது திட்டமிட்டு கருப்பைக் காயடிப்பதற்கான செயலா? இது எப்படி இருந்தாலும் நம்முடைய வாசிப்புக்கு இந்தக் கேள்வி மிக முக்கியமானது. ரத்னசாமி மீதான தனி மனித விரோதத்தைக் கடந்து சிந்திக்க முடிந்த பேட்டைக்காரரால் கருப்பு என்ற ஒரு தனிநபரின் விலகலுக்கான

பேட்டைக்காரருக்கும் ரத்னசாமிக்கும் சேவல் சண்டை நடக்கும்போது ஐரினிடம் வாங்கிய பணத்தைத் திருப்பிக் கொடுக்க கருப்பு தன் சேவலை ரத்னசாமி சேவலோடு மோதவிட்டு படிப்படியாக மூன்று லட்ச ரூபாய் வென்று விடுகிறான். இது பேட்டைக்காரருக்கும் கருப்புக்குமான இடைவெளியை நிரந்தரமாக்குகிறது.

காரணத்தை உணர முடியாததால் அது தனிநபர் மீதான காழ்ப்புணர்ச்சியாய் உருமாற்றம் கொள்கிறது.

கையில் இருக்கும் பணத்தில் கருப்பு, துரை என்ற நண்பனின் உதவியோடு ஒரு பாரை விலைக்கு வாங்க முடிவு செய்திருந்தபோது இரின் குறுக்கிட்டு, ரயில்வே கேன்டினை குத்தகைக்கு எடுக்கலாம் என்று யோசனை சொல்ல, அதைக் கருப்பு ஏற்றுக் கொள்ள மறுக்கிறான். கருப்பின் மறுப்பை இரின் ஏற்றுக்கொள்ளும் விதம் நெகிழ்வு தன்மையோடு காணப்படுவதால் கருப்பு மனதளவில் அவள் முன் காணாமல் போகிறான். அதனால்தான், அடுத்த காட்சியில் ரயில்வே கேன்டின் எடுக்கும் முடிவை துரையிடம் வெளிப்படுத்துகிறான். கருப்பின் நீண்ட கால நண்பனான துரைக்கு, கருப்பின் இந்த முடிவு அவனை விலக்கி வைத்துப் பார்க்க உந்துகிறது. ஏறக்குறைய கருப்பு மரபான தளத்தில் இருந்து வெளியேறுவதற்கு எல்லாம் தயாராகிவிட்டது. கருப்பின் ஒவ்வொரு தேர்வும் இச்சிந்தனையை வெளிப்படுத்துகிறது. பேண்ட், சர்ட் போடுவதாகட்டும், பேட்டைக்காரர் கட்டளையிட்டும் சேவலைக் கொல்ல மறுப்பதாகட்டும், பேட்டைக்காரரை மீறி ரதனசாமி சேவலோடு மோதுவதாகட்டும் . பார் வைப்பதை நிராகரித்து ரயில்வே கேன்டின் வைக்க முயற்சிப்பதாகட்டும் இவை அனைத்திலும் இரினின் பங்குதான் உந்துசக்தியாகச் செயல்பட்டுள்ளது. ஆனால் பேட்டைக்காரன், துரை, கருப்பு மூவருமே இதை உணர்ந்திருக்கவில்லை என்பதுதான் கதையை ஒரு துயரத்தை நோக்கி நகர்த்துகிறது.

பேட்டைக்காரருக்குக் கிடைத்த கடைசி சந்தர்ப்பத்தை அவர் உபயோகித்துக் கொள்கிறார். ரயில்வே கேன்டின் எடுக்க பணம் கொண்டு வரும்போது, அது களவு போனதாகச் சொல்லி கருப்பின் தீர்மானகரமான விலகலைத் தடுத்து நிறுத்துகிறார். பேட்டைக்காரரின் நோக்கம் கருப்புடைய பணத்தைத் தனக்குச் சாதகமாக உபயோகித்துக் கொள்வது அல்ல என்பதை நாம் இறுதியில் உணர்கிறோம். கருப்பும் அப்போதுதான் பார்வையாளர்கள் போல் இதை தெரிந்து கொள்கிறான்.

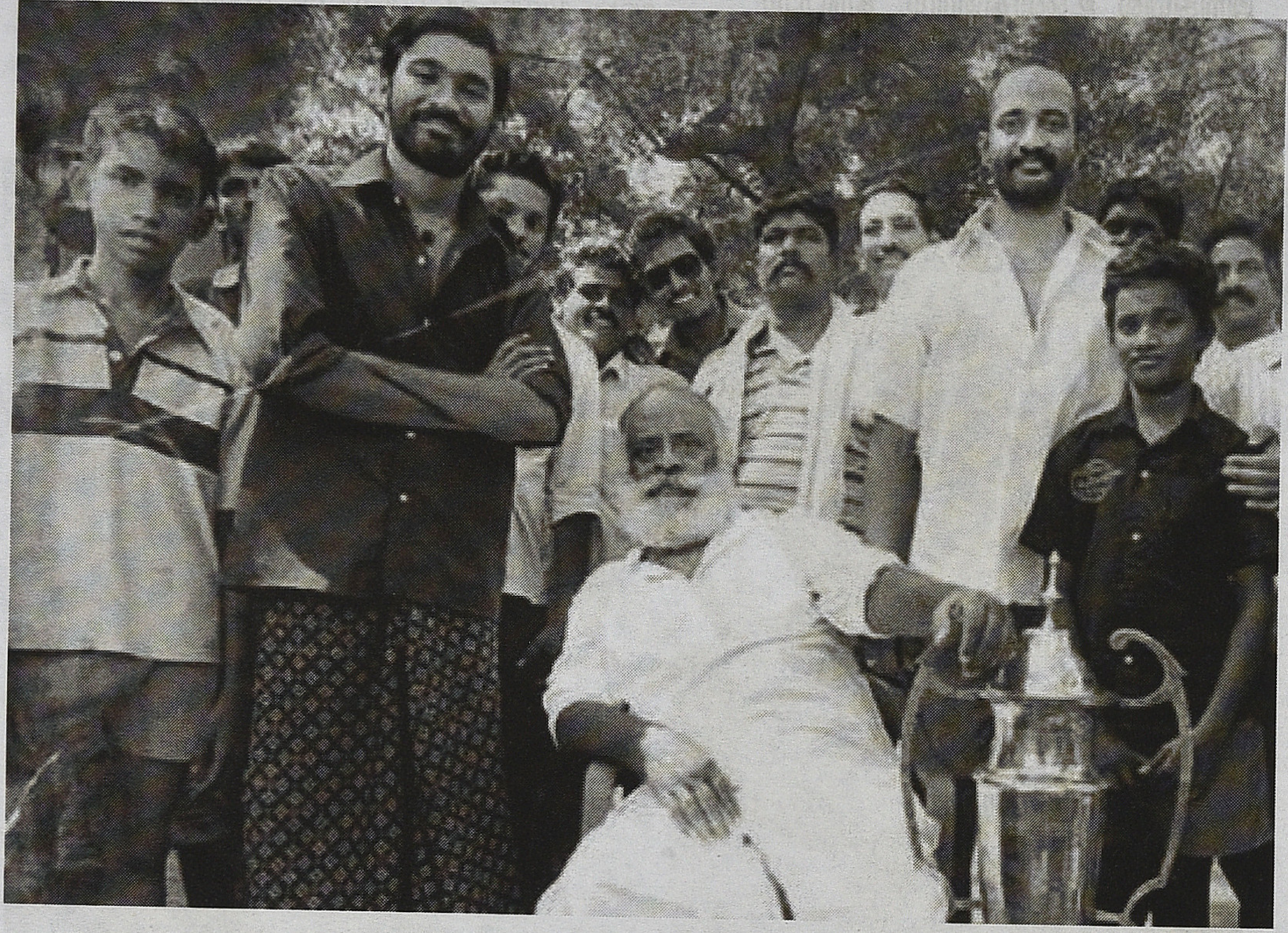
பேட்டைக்காரருக்குக் கிடைத்த கடைசி சந்தர்ப்பத்தை அவர் உபயோகித்துக் கொள்கிறார். ரயில்வே கேன்டின் எடுக்க பணம் கொண்டு வரும்போது, அது களவு போனதாகச் சொல்லி கருப்பின் தீர்மானகரமான விலகலைத் தடுத்து நிறுத்துகிறார். பேட்டைக்காரரின் நோக்கம் கருப்புடைய பணத்தைத் தனக்குச் சாதகமாக உபயோகித்துக் கொள்வது அல்ல என்பதை நாம் இறுதியில் உணர்கிறோம். கருப்பும் அப்போதுதான் பார்வையாளர்கள் போல் இதை தெரிந்து கொள்கிறான். இதையடுத்து, பேட்டைக்காரர் தன் உயிரை மாய்த்துக் கொள்கிறார். கருப்பும் இரினும் மதுரையை விட்டு வெளியேறவேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஏற்படுகிறது.

பணம் திருடு போவதற்கு முன் எங்கு பயணம் செய்யப்போகிறோம் என்று கருப்புக்கு இருந்த தெளிவு இறுதியில் இல்லாமல் போகிறது. அந்தத் தெளிவு பேட்டைக்காரரால் பறிக்கப்படுகிறது. அவன் சார்ந்த வட்டத்தை விட்டு விலகிப்போவதை மட்டுமே அவனால் ஊர்ஜிதபடுத்த முடிகிறது. இரினோடு தன்னை அடையாளப்படுத்திக்

கொண்ட பின், கருப்புக்கு வேறு சாத்தியங்கள் இல்லை. ரத்தினசாமி அவனது தாயாரை நிராகரித்தது போல், கருப்பும் பேட்டைக்காரரையும் அவரது வட்டத்தையும் நிராகரிக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்படுகிறது. அவன் அந்த நிலைக்கு பேட்டைக்காரரைத் தள்ளி விடுகிறான். ரதனசாமிபோல் கருப்புக்கும் வேறு சாத்தியங்கள் இல்லைபேட்டைக்காரருக்கும் வேறு சாத்தியங்கள் இல்லை. இதுதான் துயரமானது.

நாம் சற்றே இயக்குனர் வெற்றிமாறன் இப்படத்தில் எடுத்த நிலை பற்றி பார்ப்போம். பேட்டைக்காரரின் மரணம் கம்பீரமானதாக காட்சிப்படுத்தப்பட்டது ஏன்? கருப்பின் இறுதியான விலகல் பயணம் சாத்தியப்பட ஏன் பேட்டைக்காரரின் மரணம் அவசியமாகிறது? ஏன் பேட்டைக்காரரின் தோல்வி இவ்வளவு கம்பீரமாக அமைய வேண்டும்? என் வாசிப்பில் இயக்குனர் மூன்று

முக்கியத் தருணங்களில் பேட்டைக்காரரைத் சாதுரியமாக, பார்வையாளர் உணராவண்ணம் காப்பாற்றுகிறார். முதலில் ரத்னசாமி காவல் நிலையத்தில் வைத்துப் பேட்டைக்காரரை உடல் ரீதியாகத் தாக்குவதைக் காட்சி ரீதியாக இயக்குனர் காட்டவில்லை. இதை ஏற்றுக் கொள்ளலாம். இக்காட்சி மிகச்சிறப்பாக படமாக்கப்பட்டுள்ளது. அடுத்ததாக, பணம் எடுத்து வரும்போது வழியில் களவாடப்பட்டது என்ற செய்தியை முதலில் கருப்பிடம் சொல்லப்படும் அந்த முக்கியமான நிகழ்வை படத்தில் காட்சிப்படுத்தாது ஏன்? இதைக் காட்சிப்படுத்தியிருந்தால் இறுதிக் காட்சியில் பேட்டைக்காரன் தன் உயிரை மாய்த்துக் கொண்டதில் அர்த்தமில்லாமல் போயிருக்கலாம். இந்த முக்கிய நிகழ்வு



காட்சிப்படுத்தப்படாதது ஏற்றுக் கொள்ள முடியாதது. காட்சிப்படுத்தி இருந்தால், பேட்டைக்காரரின் மரணம் கம்பீரமான தோல்வியாக இருந்திருக்காது. உண்மையில் பேட்டைக்காரரை இயக்குனர் காப்பாற்ற பாடுபட்டுள்ளார். அதுவும் திருட்டுத் தனமாய். மூன்றாவதாகப் பேட்டைக்காரர் ஏன் தன் உயிரை மாய்த்துக் கொள்ள வேண்டும்? அவருடைய தோல்வி ஏன் மௌனமான செயலற்ற இயலாமையின் வெளிப்பாடாக அல்லாமல் தன்மானத்தின் அறிகுறியாய் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. இவற்றிற்கான காரணத்தை நாம் படத்தின் தொடக்கத்தில் காணலாம். பண்டைய மரபான சேவல் சண்டை நவீன காலத்தில் மிருகவதை என்ற பெயரில் தடை செய்யப்பட்டிருப்பதை விமர்சனத் தொனியோடு முன்வைப்பதை இணைத்துப் பார்க்கும்போது பேட்டைக்காரரின் இறுதி முடிவை இயக்குனர் ஏன் கம்பீரமாகக் காட்சிப்படுத்தி உள்ளார் என்பதைப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது.

ஐரின் என்ற பெண் பாத்திரத்தின் நிலைப்பாட்டை நாம் சற்று சுருக்கமாகப் பார்ப்போம். ஒரு ஆங்கிலோ இந்தியப் பெண், அதுவும் எப்போதும் ஆங்கிலத்தில் பேசிக் கொண்டிருக்கும் பெண், லுங்கி கட்டி வேலை வெட்டி ஏதும் இல்லாத ஒருவனோடு தன்னை ஏன் அடையாளப்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும்? இவையெல்லாம் சாத்தியமா? என்ற கேள்வி முன்வைக்கப்படுகிறது. என்னைப் பொறுத்தவரை இது லுங்கி கட்டி வேலை வெட்டி இல்லாத ஆண்களோடு தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொள்ளும் பெண்களின் பிரச்சனை அல்ல. அதை வேடிக்கை பார்க்கும் பார்வையாளர்களின் பிரச்சனைதான். அதுவும் ஆண் பார்வையாளர்களின் பிரச்சனை. அதை ஏற்றுக் கொள்ள முடியாதவர்களின் பிரச்சனை. நாம் விவாதத்திற்காக ஒரு விஷயத்தை எடுத்துக் கொள்வோம். ஐ.ஐ.டி, ஐ.ஐ.எம் போன்ற சிறப்பான நிறுவனங்களில் படித்தவர்கள் தங்களை இடதுசாரி இயக்கங்களோடு அதுவும் ஆயுதம் தாங்கிய இயக்கங்களோடு இணைத்துக் கொள்ள வேண்டிய அவசியம் ஏன்? விரும்பி இருந்தால் அவர்கள் இன்றைய சூழலில் மிக சௌகரியமான வாழ்க்கையை வாழ்ந்து கொண்டிருப்பதோடு, frequent flyer என்ற அந்தஸ்தோடு இவ்வுலகத்தைப் பலமுறை சுற்றி வந்திருக்கலாம். இவர்கள் யாரும் தங்களது பொருளாதார நலனை காப்பாற்றிக் கொள்வதற்காக இயக்கத்தில் சேர்ந்தவர்கள் இல்லை. நாம் சார்ந்திருக்கும் வட்டத்தில் இருந்து வெளியேற நாம் அந்த வட்டத்தோடு அந்நியப்பட வேண்டியுள்ளது. இந்த அந்நியப்பட்ட தன்மைதான் வட்டங்களுக்கு இடையேயான முரண் இயக்கம் உயிர்ப்புக் கொள்கிறது. ஐரின் அவளுடைய வட்டத்தில் அந்நியப்பட்டுக் கிடக்கிறாள். ஆங்கிலோ இந்தியக் குடும்பத்திற்கு

என் வாசிப்பில் இயக்குனர் மூன்று முக்கியத் தருணங்களில் பேட்டைக்காரரைத் சாதுரியமாக, பார்வையாளர் உணராவண்ணம் காப்பாற்றுகிறார். முதலில் ரத்னசாமி காவல் நிலையத்தில் வைத்துப் பேட்டைக்காரரை உடல் ரீதியாகத் தாக்குவதைக் காட்சி ரீதியாக இயக்குனர் காட்டவில்லை. இதை ஏற்றுக் கொள்ளலாம். இக்காட்சி மிகச்சிறப்பாக படமாக்கப்பட்டுள்ளது.

மதுரையில் எதிர்காலம் கிடையாது என்று ஆஸ்திரேலியா போகும் யோசனையை ஐரின் ஏன் நிராகரிக்கிறாள்? இதுதான் படத்தின் இயக்கத்தைத் தொடங்கி வைக்கிறது. ஐரினின் இந்த நிலைப்பாடு ஏன்? இந்த கேள்விக்கு விடை வேறு கதை, வேறு திரைப்படம்.

படத்தின் துவக்கத்தில் ரத்தினசாமி, கருப்பு, ஐரின் ஆகிய மூவரும், அவர்களுக்கான சமூக வட்டத்தில் எதார்த்தமாக இயக்கம் கொண்டாலும், அவர்களது வட்டத்தில் இருந்து வெளியேற, ரத்தினசாமி அவரது தாயாரையும், ஐரின் அவளது குடும்பத்தையும், கருப்பு வேட்டைக்காரரையும், காயடித்து தான் வெளியேற முடிகிறது.

சுபகுணராஜன் அவருடைய கட்டுரையில் பேட்டைக்காரரை ஷேக்ஸ்பியரின் துயர நாயகன் என்றும், அவரது வீழ்ச்சி காவிய வீழ்ச்சி என்றும் முன்வைக்கிறார். இந்திய துணைக் கண்டத்தில் துயர நாயகனுக்கான மரபு கிடையாது. கிரேக்கத்தில் துயர நாயகன் சாத்தியப்பட்டது போல் நமக்கு சாத்தியப்படவில்லை. அதனால்தான் நம்மிடையே நாடகங்களில் துயர நாடகம் என்று ஒரு வகை கிடையாது. பேராசிரியர் சே.ராமானுஜம் அவருடைய 'வெறியாட்டம்' என்ற நாடகத்தை தமிழில் முதல் துயர நாடகம் என்று குறிப்பிடுகிறார். 'வெறியாட்டம்' கிரேக்க நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது என்பது இதில் முக்கியம். கிரேக்க துயர நாடகத்திற்கும் ஷேக்ஸ்பியரின் துயர நாடகத்திற்கும் பண்பு ரீதியான வேறுபாடுகள் உண்டு. தட்டையாக சொல்வதென்றால் கிரேக்க துயர நாயகன் இறுதியில்தான், அதாவது அவனது வீழ்ச்சியில்தான் அவனுடைய பெரும் பிழையை (tragic flaw) உணர்ந்து கொள்கிறான். ஆனால் சில ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் தொடக்கத்திலேயே, அந்த பெரும் பிழையை உணர்ந்த நாயகர்கள் உண்டு. இந்த வேறுபாடுகள் நமக்கு அவ்வளவு முக்கியம் இல்லை. நமக்கு முக்கியமான கேள்வி இதுதான்: இன்றைய சமூகத்தில் துயர நாயகன் நாயகி சாத்தியமா? சாத்தியமில்லை என்கிறார்கள் ஆய்வாளர்கள். அதனால்தான் இன்றைய சமூகத்தில் துயர நாயகன் என்பவன் 'ஆண்டி ஹீரோவாக' (anti-hero) உருமாற்றம் கொள்கிறான். '20ஆம் நூற்றாண்டில் ஈடுஇணையற்ற நாடக நிமிடங்கள்' என்று டென்னசி வில்லியம்ஸ் (Tennessee Williams), பெட்ரோல் பிரக்ட்ன் மதர் கரேஜ் (Mother Courage) என்ற நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சியில் அந்த தாய் தன்னந்தனியே வண்டி இழுத்துச் செல்லும் காட்சியைப் பாராட்டுகிறார். அந்தத் தாயின் தோல்வியை எவரும் 'துயர நாயகி' என்று சொல்வதில்லை. இருப்பினும் இவ்விஷயத்தையெல்லம் ஒதுக்கி வைத்து சுபகுணராஜனின் கருத்தை அவர் தளத்தில் நின்று பார்ப்போம்.

ஒரு காவிய நாயகன் என்பவன் பார்வையாளர்கள் அந்த பாத்திரத்தோடு ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் உறவின் அடைப்படையிலேயே உருவாக்கப்படுகிறான். நாம் பார்வையாளர்களாக அந்த பாத்திரத்தின் மீது இரக்கம் கொண்டு அந்த பாத்திரத்தின் பெரும் பிழையை ஏற்றுக் கொண்டு அந்த பிழைக்காக அந்த பாத்திரம் ஏற்கும் தண்டனை அதிகமானது என்று உணர்கிறோம். ஒரு துயர நாயகன் அவனுடைய வீழ்ச்சியின் மூலம் அவனுடைய பெரும் பிழையை உணர்ந்து கொள்கிறான். அந்த துயர நாயகன் நிலையில் பார்வையாளர்களாக நாம் இருந்திருந்தாலும் அதைத்தான் செய்திருப்போம் என்ற முடிவுக்கு வருகிறார்கள். இதையெல்லம் நாம் சூத்திரங்களாக வைக்க வேண்டியதில்லையென்றாலும் பேட்டைக்காரரின் வீழ்ச்சியை நம்முடைய வீழ்ச்சியாக நாம் உணர முடிகிறதா? இல்லையென்பதே என் அனுபவம். நாம் தொடக்கத்தில் பேட்டைக்காரர் பக்கம்தான் சாய்ந்து நிற்கிறோம். ஆனால் விலகிவிடுகிறோம்.

படத்தின் துவக்கத்தில் ரத்தினசாமி, கருப்பு, ஐரின் ஆகிய மூவரும், அவர்களுக்கான சமூக வட்டத்தில் எதார்த்தமாக இயக்கம் கொண்டாலும், அவர்களது வட்டத்தில் இருந்து வெளியேற, ரத்தினசாமி அவரது தாயாரையும், ஐரின் அவளது குடும்பத்தையும், கருப்பு வேட்டைக்காரரையும், காயடித்து தான் வெளியேற முடிகிறது.

எல்லோரிடம் இருந்தும் தன்னை மறைத்துக் கொள்ளும் பேட்டைக்காரர் ஐரின் முன் மண்டியிடும்போது தோற்றுப் போகிறார். களவாடப்பட்டதாக சொல்லப்பட்ட பணம் பேட்டைக்காரரிடம் இருப்பதை உணரும் போது நாம் மீண்டும் அவர் பக்கம் சாய்வதற்கான சூழ்நிலை உருவாக்கப்படவில்லை. மேலும் ஒரு காவிய நாயகன் தன்னை நிலை நிறுத்திக் கொள்ள யாருடைய தயவையும் எதிர்பார்க்க மாட்டான். ஆனால் பேட்டைக்காரரை கருப்பின் துணை கொண்டு இயக்குநர் உயர்த்திப் பிடிக்கிறார். பேட்டைக்காரரின் மரணத்துக்குச் சற்று முன் கருப்பு, 'இப்படி எல்லாம் நடக்கும் என்று தெரிந்திருந்தால் நான் அந்தச் சேவலைக் கொன்று போட்டிருப்பேன்' என்று சொல்லும்போது கருப்பு பேட்டைக்காரரைப் புரிந்து கொண்டது வெளிப்படுகிறது. அதே சமயத்தில் கருப்பு தன்னையும் புரிந்து கொள்கிறான். ஆனால் இறுதிவரை பேட்டைக்காரனால் கருப்பைப் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. பேட்டைக்காரரின் மரணம் நமக்குத் துயரத்தை கொடுக்கவில்லை. ஏனெனில் அதற்கு முன்பே பலமுறை அவர் மரணித்து விடுகிறார். அதனால்தான் 'இருக்கும்போது பேட்டைக்காரர் எப்படி இருந்தாரோ செத்தபிறகும் அப்படியே இருக்கட்டும்' என்ற கருப்பின் வார்த்தைகள், அவனுடைய வார்த்தைகளாக இருக்க முடியாது. அவை இயக்குனரின் வார்த்தைகள். ஒருவேளை இறுதிக் காட்சியில் கருப்பு வெளியேறிய பின் (அதாவது பேட்டைக்காரரை நிராகரித்து விட்டு) பேட்டைக்காரர் தற்கொலை செய்து கொண்டிருந்தால் வேறு வாசிப்புக்கான சாத்தியங்கள் உருவாகியிருக்கலாம்.

கரும்பலைகையில் மார்க்சிய பொருளாதாரத்தை பாடம் எடுப்பது போல் எடுக்கப்பட்ட திரைப்படத்தைக் காட்டிலும், மனிதர்களின் தேர்வுக்கான சுதந்திரத்தையும் அதனால் ஏற்படும் இழப்புகளையும், முன்வைத்து வெற்றி மாறனின் 'ஆடுகளம்' விவாதிப்பதற்கு சாத்தியங்கள் ஏற்படுத்துகிறது. இதுவே இப்படத்தின் சிறப்பு.

கதை கேளு கதை கேளு

மின்னல்

நான் முதன்முதலாக கதை சொல்லப்போனது எம்ஜிஆரிடம். 1964 பிப்ரவரி 2ந் தேதி.

இசையமைப்பாளர் எம்.பி. சீனிவாசன். கேமராமேன் நிமாய்கோஷ் ஆகியோர் தலைமையின் கீழ் கம்யூனிஸ்ட் தோழர்கள் சிலர் இணைந்து உருவாக்கிய ஸ்தாபனம் குமரி பிலிம்ஸ். அவர்கள் தயாரித்து வெளியிட்ட *பாதை தெரியுது பார்* படம் தோல்வியடைந்து பெரும் நட்டம் ஏற்பட்டிருந்தது.

நான் அப்போது ஜனசக்தி நிருபராக இருந்து கொண்டே சாந்தி பப்ளிசிட்டி என்ற பெயரில் ஒரு விளம்பர நிறுவனம் நடத்தி வந்தேன். எம்ஜிஆருடன் சுமார் 10 ஆண்டுகளுக்கு மேலாக நட்புடன் பழகி வந்துள்ளேன்.

ஒரு பெரிய படம் எடுத்தாலொழிய குமரி பிலிம்ஸாரின் பொருளாதார சிக்கலைத் தீர்க்க வேறு வழியில்லை என்ற நிலை. நானே எம்ஜிஆரை ஏற்பாடு செய்து தருகிறேன் என்று அவர்களிடம் உறுதி கூறினேன். கொள்கை ரீதியாக கம்யூனிஸ்ட்களும், திமுகவும் நேர் எதிராக நின்று கொண்டிருந்த காலகட்டம். பாகஸ்தர்களனைவரும் பலமுறை கூடி விவாதித்து செய்யலாம் என்ற தீர்மானத்துக்கு வந்திருந்தார்கள். அவர்களில் சேலத்தைச் சேர்ந்த பணக்கார பஸ் முதலாளி தாமு என்பவரும் ஒருவர். நாம் ஓரளவு கணிசமான முதலீடு செய்வதாக ஒப்புக்கொண்டார். அதன்பின் செம்பி டிரேடர்ஸ் யாசீன் அவர்களிடம் பேசினேன். இரண்டு செட்யூல் முடிந்ததும் எங்களது ஏரியாக்களுக்கான தொகை பேசி அட்வான்ஸ் தருவதாக ஒப்புக்கொண்டார்.

அதன்பின் எம்ஜிஆரிடம் பேசினேன். எனக்கு கொள்கை வேறு. தொழில் வேறு. கதைத் தேர்வு முடியும் வரை நீங்களே டீல் செய்யுங்கள். அட்வான்ஸ் வாங்கும்போது குமரி பிலிம்ஸ் அதிபர்களை நான் சந்திக்கிறேன் என்று சொல்லிவிட்டார்.

சினிமா பகுதிக்காக எல்லா பத்திரிக்கை நிருபர்களும் வாரம் ஒரு நாள் ஸ்டுடியோ ரவுண்ட் என்று போவோம். அப்போது அவசியம் எம்ஜிஆரைச் சந்தித்து விடுவோம். பிலிம்ஸ் வேலையை எடுத்துக்கொண்டதும் வாரம் 3, 4 முறையாவது எம்ஜிஆரைச் சந்திக்க நேர்ந்தது. படப்பிடிப்புக் கூடத்துக்குச் சென்றுவிட்டால் 2 முதல் 3 மணி நேரம் அங்கு இருக்க வேண்டியிருக்கும்.

பலரிடம் கதை கேட்டு இறுதியில் ஆல் இந்தியா ரேடியோவில் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்த சங்கரலிங்கம் என்பவரின் கர்ஜனை என்ற கதை எனக்குப் பிடித்திருந்தது. அவரை குமரி பிலிம்ஸ் அழைத்துச் சென்று கதை சொல்ல வைத்தேன். அவர்களுக்கும் பிடித்துவிட்டது. சின்னஞ்சிறு திருத்தங்கள் செய்து கொள்ளலாம் என்றார்கள். அத்துடன் ஹிட்ச்காக் படமான *I confess* என் மனதில் இருந்தது.

ஒரு மாதமாக பல நாட்கள் எம்ஜிஆரை சந்தித்து பேசிப் பேசி இறுதியாக கதை சொல்வதற்காக முதல் முதலாக எம்ஜிஆரை சந்தித்த நாள் 1964 பிப்ரவரி 2ந் தேதி மாலை 4 மணி நெப்டியூன் ஸ்டுடியோவில்.

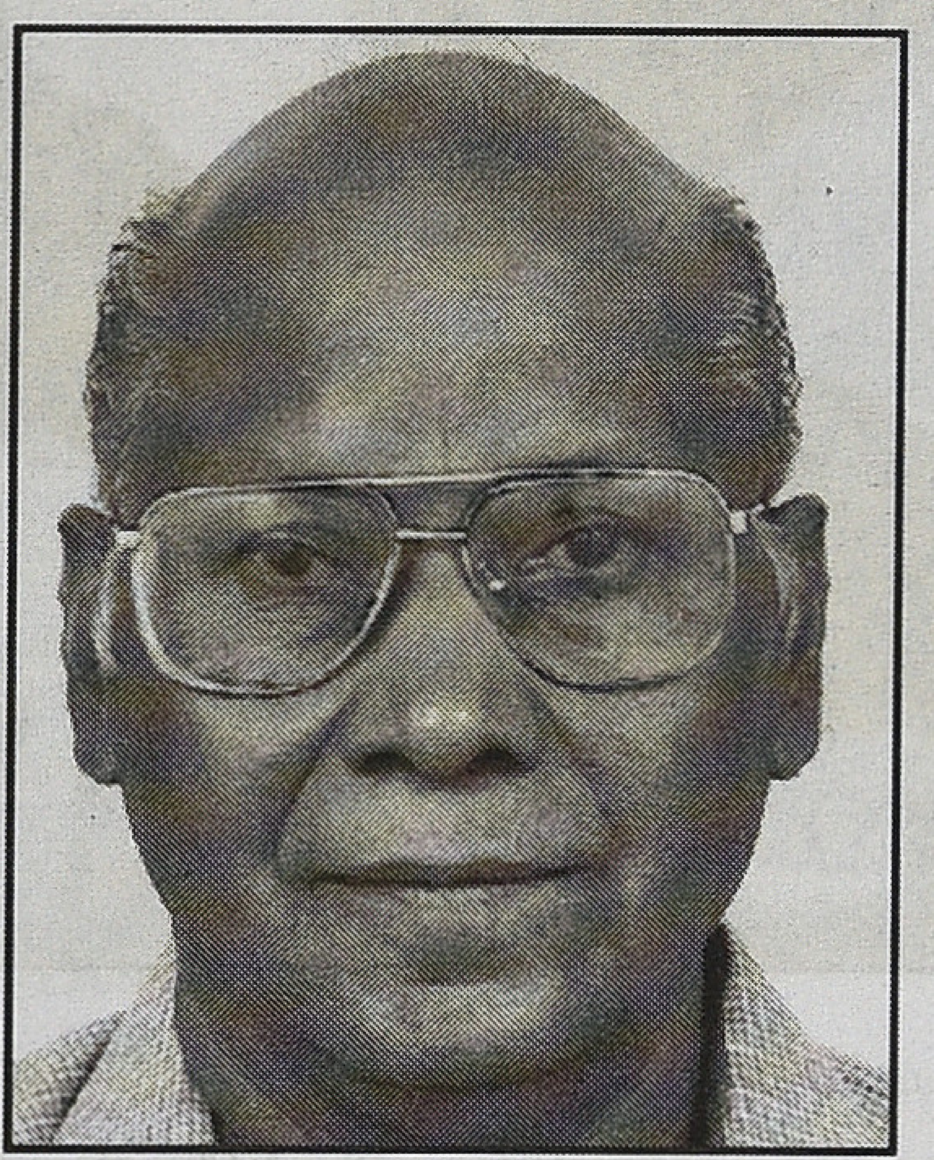
முதலில் *I confess* கதையைச் சொன்னேன். அந்தக் கதையை ஏ.எஸ்.ஏ. சாமி செய்யப்போகிறார் என்றார். அதன் பின் கர்ஜனை கதைப்பற்றி சிறு குறிப்பை சொல்லிவிட்டு கதாசிரியர் சங்கரலிங்கத்தை எப்போது கூட்டி வர வேண்டுமென்று சொல்லுங்கள் கூட்டிவருகிறேன் என்றேன். இரண்டு நாட்கள் கழித்து காலையில் போன் பண்ணுங்கள் நான் சொல்கிறேன் என்றார்.

காலையில் 9 மணிக்குள் போன் பண்ணினால் அவரேதான் போனை எடுத்து நான் ராமச்சந்திரன் பேசுகிறேன் என்பார். வாஹினி அல்லது நெப்டியூன் ஸ்டுடியோவுக்கு வரச்சொல்வார். வழக்கம் போல இரண்டு மணி மூனு மணிநேரம் பேசிக்கொண்டிருப்போம். கதை கேட்க நேரம் சொல்லமாட்டார். இப்படியே ஒரு மாதம் கழிந்தது.

மார்ச் 5ஆம் தேதி வாஹினி ஸ்டுடியோவில் அவரைச் சந்தித்தேன். நான் தற்போது சற்று மனக்குழப்பத்தில் இருக்கிறேன். நாம் அடுத்த வாரம் சந்திக்கலாம் என்றார்.

மார்ச் 14ந் தேதி காலையில் 8.30 மணிக்கு ராமாவரம் கார்டனில் சந்தித்தேன். 12 மணிக்கு மேல் வாஹினிக்கு வரும்படி சொன்னார். அவரது மனக்குழப்பம் அவரது முகத்தில் தெரிந்தது.

12.30 மணிக்கு வாஹினியில் சந்தித்தேன். கழகத்தில் தாம் வகித்து வந்த முக்கிய



எம்ஜிஆர் என்னிடம் மிகச் சாதாரணமாகச் சொன்ன அந்தச் செய்தி, கழகத்தினரிடையேயும், ரசிகர்களிடையேயும் பெரிய கொந்தளிப்பை ஏற்படுத்தியது. அந்தச் சமயத்தில்தான் நடேஷ் ஆர்ட் பிக்சர்ஸாரின் என் கடமை படம் ரிலீஸானது. படம் அட்டர் பெயிலியர்.

பொறுப்புகளிலிருந்து தான் ராஜினாமா செய்துவிட்டதாக என்னிடம் கூறினார். அதனால் என்ன விளைவுகள் ஏற்படும் என்று அப்போது எனக்குத் தெரியவில்லை.

இப்படிப்பட்ட சூழ்நிலையில் கதை சொல்லும் நிகழ்ச்சியை சில நாட்கள் தள்ளிப்போடலாம் என்று நினைத்துக்கொண்டு வந்துவிட்டேன்.

அவர் என்னிடம் மிகச் சாதாரணமாகச் சொன்ன அந்தச் செய்தி, கழகத்தினரிடையேயும், ரசிகர்களிடையேயும் பெரிய கொந்தளிப்பை ஏற்படுத்தியது. அந்தச் சமயத்தில்தான் நடேஷ் ஆர்ட் பிக்சர்ஸாரின் என் கடமை படம் ரிலீஸானது. படம் அட்டர் பெயிலியர்.

கழகத்தில் அவர் பொறுப்பிலிருந்து ராஜினாமா செய்ததை கழக உடன் பிறப்புகள் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. தியேட்டர்களில் கூட்டமில்லை. குமரி பிலிம்ஸார் எம்ஜிஆரை வைத்து படம் தயாரிக்க வேண்டுமென்ற எண்ணத்திலிருந்து விடுபட ஆரம்பித்தனர். அத்துடன் எம்ஜிஆரிடம் கதை சொல்லும் முயற்சியை நானும் கைவிட்டேன்.

எம்.ஏ. காஜா என் ஊர்க்காரர். கவிதைகளெல்லாம் எழுதுவார். சினிமாவுக்கு பாட்டு எழுதலாம் என்று திடுதிப்பென்று சென்னைக்கு வந்து விட்டார். என்னை வந்து சந்தித்து தனக்கு எப்படியாவது பாட்டெழுத சான்ஸ் வாங்கித் தரும்படி தொந்திரவு கொடுத்துக் கொண்டிருந்தார். அதெல்லாம் அவ்வளவு சுலபமாக கிடைத்துவிடாது என்று அவரைச் சமாளித்து வந்தேன்.

சில நாட்கள் என்னைச் சந்திக்காமலிருந்தவர், திடீரென்று ஒரு நாள் வந்து தன்னிடம் நல்ல கதை இருக்கிறதென்றும் எப்படியாவது சினிமாக்காரர் சிலரிடம் கதை சொல்ல ஏற்பாடு செய்யும்படி தொந்திரவு கொடுக்க ஆரம்பித்தார். எனக்கு நல்ல பழக்கமான முக்தாசீனிவாசன், ஏ.பீம்சிங் பந்துலு ஆகியோரிடம் அழைத்துச் சென்று கதை சொல்ல வைத்தேன். அவரது கதையை யாருமே ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை.

சில காலம் தலைமறைவாக இருந்த அவர் ஒரு நாள் வந்து நானும் ராம நாராயணன் என்பவரும் சேர்ந்து ராம்ரஹீம் என்ற பெயரில் ஏதோ படக் கம்பெனிக்குக் கதை கொடுத்ததாகவும் அந்தக் கதை படமாகிக் கொண்டிருப்பதாகவும் சொன்னார்.

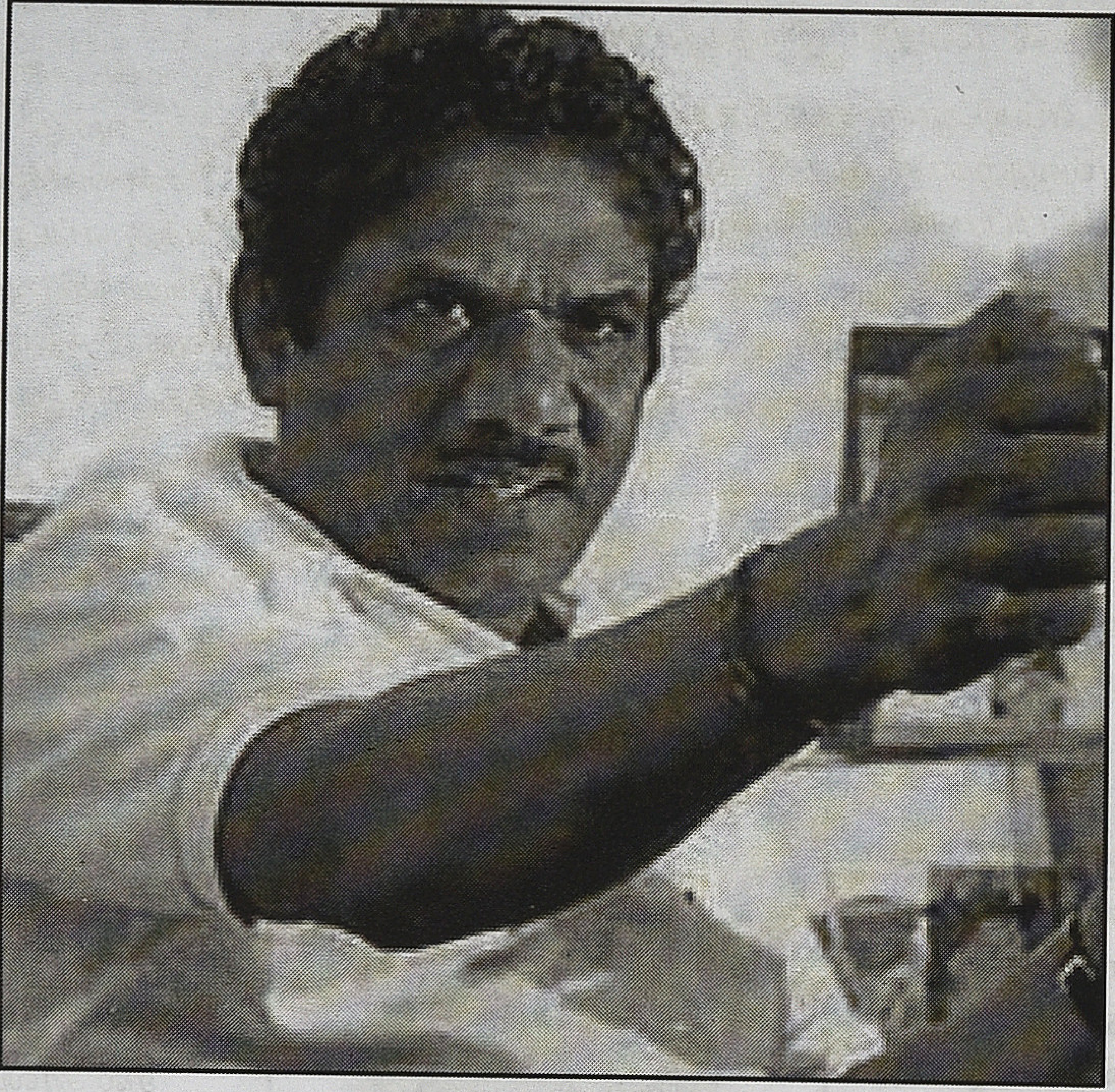
ராம நாராயணன் என்பவர் திருவல்லிக்கேணி பைகிராப்ட்ஸ் ரோடில் மெடிக்கல் ஷாப் வைத்திருந்தார். அவர்களிருவரும் எப்படி நட்பானார்கள் என்ற விவரம் எனக்குத் தெரியாது. இரண்டொரு படங்கள் வெளிவந்தன. அதன்பின் டைரக்டர் துரையிடம் அசிஸ்டண்டாகப் பணியாற்றி வருவதாக என்னிடம் தெரிவித்தார்.

அதன்பின் கம்பத்தைச் சேர்ந்த தேயிலைத் தோட்ட அதிபர் ஒருவரின்

உதவியுடன் *இனிக்கும் இளமை* என்ற படத்தை சொந்தமாகத் தயாரித்து டைரக்டர் அந்தஸ்தைப் பெற்றார். அந்தப் படத்தில்தான் நடிகர் விஜயகாந்த் அறிமுகமானார். குறைந்த செலவில் ஒரு ஜனரஞ்சகமான படத்தை எடுத்து நாலுவாரம் ஓட்டும் ஒரு திறனை கைவரப் பெற்றிருந்தார். மடமட வென்று ஒரு நாலைந்து படங்கள் நன்றாக ஓடிவிட்டிருந்தன.

நான் கைநிறைய காசு படம் தயாரித்து முடித்த பின்னர் காஜாவிடம் நாமிருவரும் சேர்ந்து ஒரு படம் பண்ணலாமா என்று கேட்டேன். உடனே ஒப்புக்கொண்டார். *வள்ளி மயில்* என்ற பெயரில் விஜயன், தீபா நடிக்க ஒரு படம் பண்ணினோம். படம் சுமாராகப் போயிற்று. அதன் பின் காஜாவுக்கு சரியான படங்கள் அமையவில்லை.

அவர் கெட்ட காலம். மேன்பவர் என்கிற வெளிநாட்டுக்கு ஆள் எடுக்கும் தொழிலில் ஈடுபட்டு பணத்தை இழந்தது மட்டுமல்ல சிறைக்கும் கூட சென்று வந்தார். இப்போது அவர் மறைந்தும் விட்டார். அவருடன் ராம் என்ற பெயரில் இணைந்த ராமநாராயணன் 100 படங்களுக்கு மேல் தயாரித்து, டைரக்ட் பண்ணி உயர்ந்த அந்தஸ்தில் இருப்பதையும் காண்கிறோம். கலைஞரின் அன்பைப் பெற்ற செல்லப் பிள்ளைகளில் அவரும் ஒருவர்.



மறுபடியும் நான் அவரை அப்ரோச் பண்ண நினைத்தபோது அவரது '16 வயதினிலே' படம் ரிலீஸாகி, அவர் என் கைக்கு எட்டாத தூரத்துக்குச் சென்றுவிட்டார். அதன்பின் என்னைத் தேடி ஒரு நாள் பாலுமகேந்திரா வந்தார்.

எம்.ஏ. அப்பாஸ் என்றொரு நண்பர் எனக்கு அறிமுகமானார். கள்ளத்தோணி, ஒரே ரத்தம் போன்ற நூல்கள் எழுதியுள்ளார்.

சினிமாவுக்குக் கதை சொல்ல சினிமாக்காரர்களிடம் கூட்டிச் செல்லும்படி தொந்திரவு செய்து கொண்டிருந்தார். நானும் சில இடங்களுக்கு அழைத்துச் சென்றேன். அவருடைய கதையை யாருக்கும் பிடிக்கவில்லை.

சின்னப்பத்தேவரிடம் ஒருமுறை அழைத்துச் சென்றேன். எனக்கு நாலு வரியில் கதை சொல்ல வேண்டும். அதிகபட்சம் 5 நிமிடங்கள் தான் என்றார். அவர் அதற்கொரு உதாரணமே சொல்வார். வைதேகி காத்திருந்தாள் கதையை நான் சொல்கிறேன் பார் என்று சொல்வார். காதலில் தோல்வியடைந்த ஒருவன் இன்னொரு இளம் ஜோடியின் காதலை நிறைவேற்றுவதற்காக தன் உயிரையும் கொடுக்க தயாராக இருப்பான். இதுதான் கதையின் ஒன்லைன் என்பார்.

அப்பாஸ் கதை சொல்ல ஆரம்பித்தார். கதை அவருக்குப் பிடிக்கவில்லை. நான் ஒரு கதையின் கருவைச் சொல்கிறேன் கேள் என்றார். ஒரு குடும்பம், தாய், மூன்று பிள்ளைகள். ஒரு பிள்ளை ஜட்ஜ். ஒரு பிள்ளை வக்கீல், ஒரு பிள்ளை பொறுக்கி. தாய் பாசம், பிள்ளை பாசம் இவற்றை வைத்து ஒரு திரைக்கதை தயார் பண்ணி கொண்டு வா பார்க்கலாம் என்றார்.

அதன் பின் அப்பாஸை நான் சந்திக்கவே இல்லை. சில மாதங்களுக்குப் பின் தேவர் பிலிம்ஸ் *நீதிக்குப் பின் பாசம்* என்ற எம்ஜிஆர் நடித்த படத்தை ரிலீஸ் பண்ண விளம்பரம் வெளியிட்டனர்.

அப்போது தேவர்பிலிம்ஸுக்கு ஒரு வக்கீல் நோட்டீஸ் வந்தது. நோட்டீஸ் அனுப்பியவர் எம்.ஏ. அப்பாஸ். *நீதிக்குப்பின் பாசம்* கதை தன்னுடையது என்றும், அந்தக் கதையை ஒரு புத்தகமாக எழுதி ரிஜிஸ்டர் பண்ணி வைத்திருப்பதாகவும், அந்த கதையை தேவர் திருடி படம் எடுத்துவிட்டதாகவும் அந்த வக்கீல் நோட்டீஸில் குறிப்பிட்டிருந்தார்.

உடனே தேவர் எனக்கு போன் பண்ணி அழைத்து நோட்டீஸை காட்டினார். நான் அப்பாஸிடம் சென்று தகராறு ஒன்றும் செய்யவில்லை. உங்கள் கதைக்கு எவ்வளவு வேண்டும் என்று கேட்டேன். பத்தாயிரம் என்றார். பணத்தை கொடுத்து வக்கீல் நோட்டீஸை திரும்பப் பெற வைத்தேன்.

நான் ஜான் ஆபிரஹாமை வைத்து *வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே* படம் தயாரித்துக் கொண்டிருந்த கால கட்டத்தில் இளையராஜா அண்ணன் பாஸ்கர், பாரதிராஜாவை அழைத்துக் கொண்டு என்னிடம் வந்தார்.

பாரதிராஜா *சிகப்பு ரோஜா* கதையை சீன் பை சீன் என்னிடம் சொல்லி முடித்தார்.

அவர் கதை சொல்லிய பாணி என்னை கவர்ந்தது. படம் பிரமாதமாக வரும் என்று நம்பினேன். ஆனால் என்னால் அந்தச் சமயம் எதுவும் செய்ய இயலாத நிலை. இந்தப் படம் முடிந்ததும் நாம் மறுபடியும் சந்திக்கலாம் என்று சொல்லியனுப்பினேன்.

மறுபடியும் நான் அவரை அப்ரோச் பண்ண

நினைத்தபோது அவரது *16 வயதினிலே* படம் ரிலீஸாகி, அவர் என் கைக்கு எட்டாத தூரத்துக்குச் சென்றுவிட்டார். அதன்பின் என்னைத் தேடி ஒரு நாள் பாலுமகேந்திரா வந்தார். Summer of 42 படத்தை நாமிருவரும் சேர்ந்து பண்ணலாமா என்று கேட்டார். உடனே சம்மதம் தெரிவித்தேன். ஒரு வாரத்தில் நான் பணம் தயார் செய்து விட்டு உங்களை சந்திக்கிறேன் என்று சொல்லியனுப்பினேன். இரண்டொரு நாளில் அவரே எனக்குப் போன் பண்ணி தேவி பிலிம்ஸார் (தேவி தியேட்டர் அதிபர்கள்) தனக்கு பைனான்ஸ் பண்ண ஒப்புக் கொண்டுவிட்டனர். ஆகவே நான் அவர்களுடன் இணைந்து செய்து கொள்கிறேன் என்றார். சரி செய்யுங்கள் என்றேன். அந்தப்படம் தான் *அழியாத கோலங்கள்* அது Summer of 42ன் பிரதிபலிப்பு அல்ல. சிறிய சாயல்தான் அதிலிருந்தது.

ஆனால் அசல் Summer of 42 வை சுட்டது செல்வராகவன்தான். *7ஜி ரெயின்போ காலனி* தான் அது. இறுதி பகுதியை தமிழ் மக்கள் ஏற்றுக் கொள்ளமாட்டார்கள் என்பதற்காக அதன்பின் ஒரு விபத்து, தற்கொலை முயற்சி என்று சப்பைக் கட்டு கட்டினார்.

Summer of 42ல் ஒரு பிரமாதமான நகைச்சுவைக் காட்சி ஒன்று உண்டு. ஒரு மெடிக்கல் ஷாப்பில் 15 வயது சிறுவன் ஒருவன் காண்டம் வாங்கப் போவான். அந்தப் பெயரைச் சொல்ல வாயெடுக்கும் போதெல்லாம் யாராவது ஒரு கஸ்டமர் வருவார். இவன் கேட்க வேண்டியதைக் கேட்காமல் வேறொரு பொருளின் பெயர் சொல்லி அதை வாங்குவான். கடைசியில் துணிந்து கேட்டே விடுவான். கடைக்காரர் What size? என்பார்.

இவன் பேந்தப் பேந்த விழிப்பான். அந்தக் காட்சி, கடைக்காரரின் ஏளனப் பார்வை, பையனின் தவிப்பும் நம்மைச் சிரித்து உருள வைத்துவிடும். அந்தக் காட்சியை டைரக்டர் கே. பாலச்சந்தர் ஒரு படத்தில் வைத்தார். அது அவ்வளவாக எடுபடவில்லை.

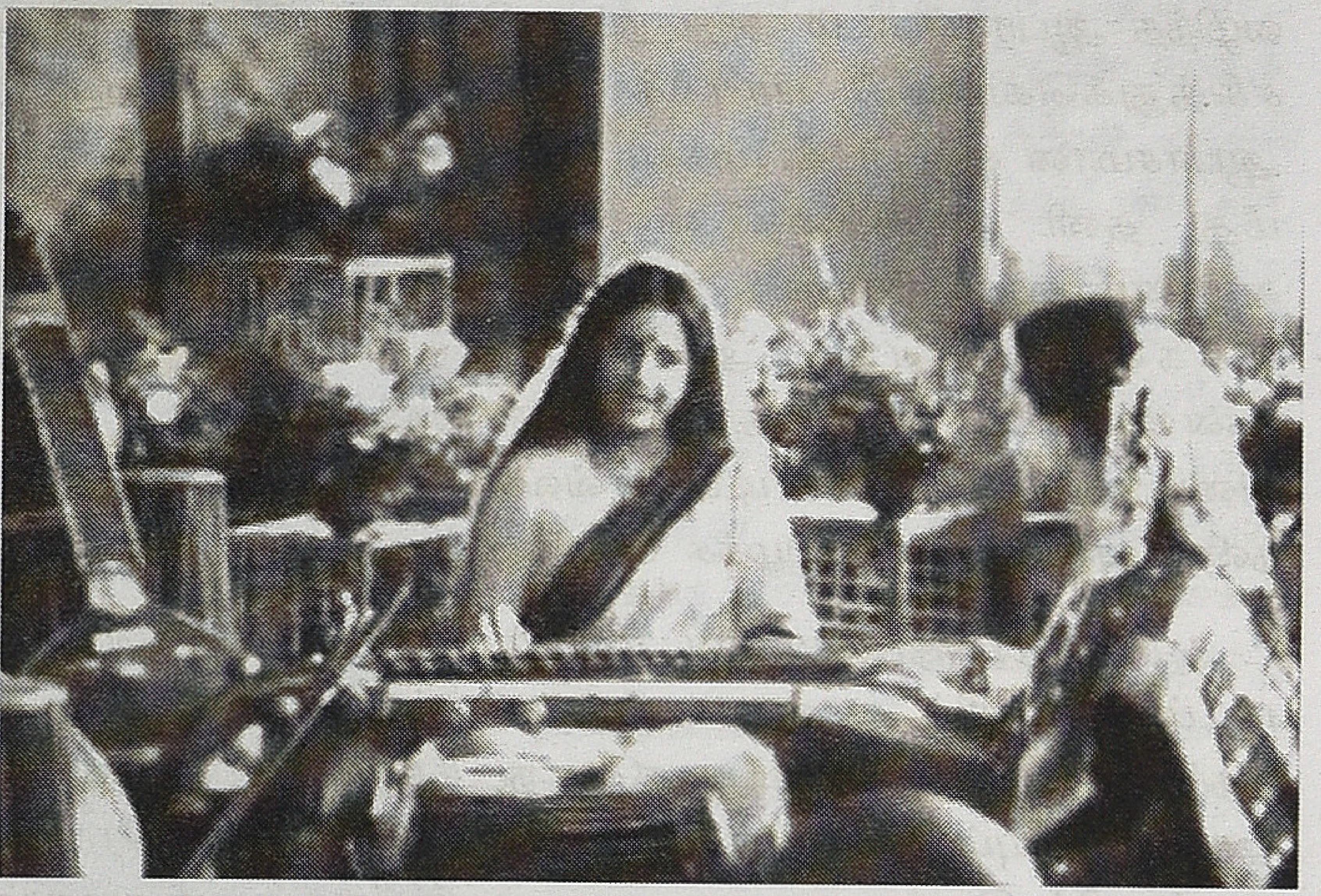
கோவி மணிசேகரன் என்னை வந்து சந்தித்தார். அவரது 'தென்னங்கீற்று' நாவலைப் பற்றிச் சொன்னார். அந்த நாவலை நான் ஏற்கனவே படித்திருந்தேன். வயதுக்கு வராத ஒரு பெண்ணைப் பற்றிய மிக உருக்கமான கதை அது. படத்துக்கு சரியாக வராது என்பதாகப் பட்டது எனக்கு. பின் அவரே அதை படமாக்கினார் என்று நினைக்கிறேன்.

பாரதிராஜாவின் பெரும்பான்மைப் படங்களின் கதை, வசனம் எழுதியவர் செல்வராஜ். கம்யூனிஸ்ட் தலைவர் சங்கரய்யாவின் சகோதரரி மகன். இளையராஜா அண்ணன் பாஸ்கர், செல்வராஜை அழைத்துக் கொண்டு வந்தார். *அன்னக்கிளி* கதையை என்னிடம் சொன்னார். கதை எனக்குப் பிடித்திருந்தது. அப்போது நான் *கை நிறைய காசு* படத்தயாரிப்பில் ஈடுபட்டிருந்தேன். படத்தை முடித்துவிட்டு நிமிர்வதற்குள் கதையை பஞ்சு அருணாச்சலத்திடம் விற்றுவிட்டார்.

தினமணி கதிரில் சாவி ஆசிரியராக இருந்தபோது புஷ்பா தங்கத்துரை 'ஒரு ஊதாப்பு கண்சிமிட்டுகிறது' என்ற தொடர்கதை எழுதிக் கொண்டிருந்தார். அந்தக் கதை எனக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. கதை முடிவடைவதற்கு இரண்டு வாரங்களுக்கு முன்பாகவே அந்தக் கதையின் ரைட்ஸை வாங்கிவிட்டேன்.

கதை முடிந்ததும் மொத்த தொகுப்பையும் எடுத்துக்கொண்டு ஒரு நாள் காலை 8 மணிக்கு முக்தா சீனிவாசன் வீட்டுக்குச் சென்றேன். கதையைப் படித்துப் பாருங்கள். கதை எனக்கு மிகவும் பிடித்திருக்கிறது என்று சொன்னேன். புஷ்பா தங்கத்துரை என்ற பெயரைப் பார்த்ததும் கொந்தளித்துப் போனார். இந்த மாதிரி குப்பைப் பயல்களின் கதைகளையெல்லாம் எடுத்துக் கொண்டு எங்கள் வீட்டுக்கு வராதீர்கள். இந்த மாதிரி ஆசாமிகள் கதை எழுதுவதால் தான் நான் தினமணி கதிர் வாங்குவதையே நிறுத்திவிட்டேன். அதையெல்லாம் படித்தால் பிள்ளைகள் கெட்டுப் போவார்கள் என்று சப்தம் போட்டார்.

இது நடந்து சில நாட்கள் கழிந்ததும் நண்பர் ஸ்ரீவேணுகோபால் (புஷ்பா தங்கத்துரை) என்னைத் தேடி வந்தார். 'ஒரு ஊதாப்பு கண்சிமிட்டுகிறது' கதையை டைரக்டர் எஸ்.பி. முத்துராமன் கேட்கிறார். கமலஹாசனை வைத்து படம் பண்ண விரும்புகிறார் என்றார். முக்தா சீனிவாசனின் நிராகரிப்பால் நிலை குலைந்து போயிருந்த நான் உடனே அந்தக் கதையின் ரைட்ஸை திருப்பிக் கொடுத்துவிட்டேன். அவருக்கு கொடுத்த பணத்தையும் நான் திருப்பி வாங்கிக் கொள்ளவில்லை. அதற்குப் பதிலாக உங்களிடமிருந்து வேறு கதை வாங்கிக் கொள்கிறேன் என்று சொல்லிவிட்டேன்.



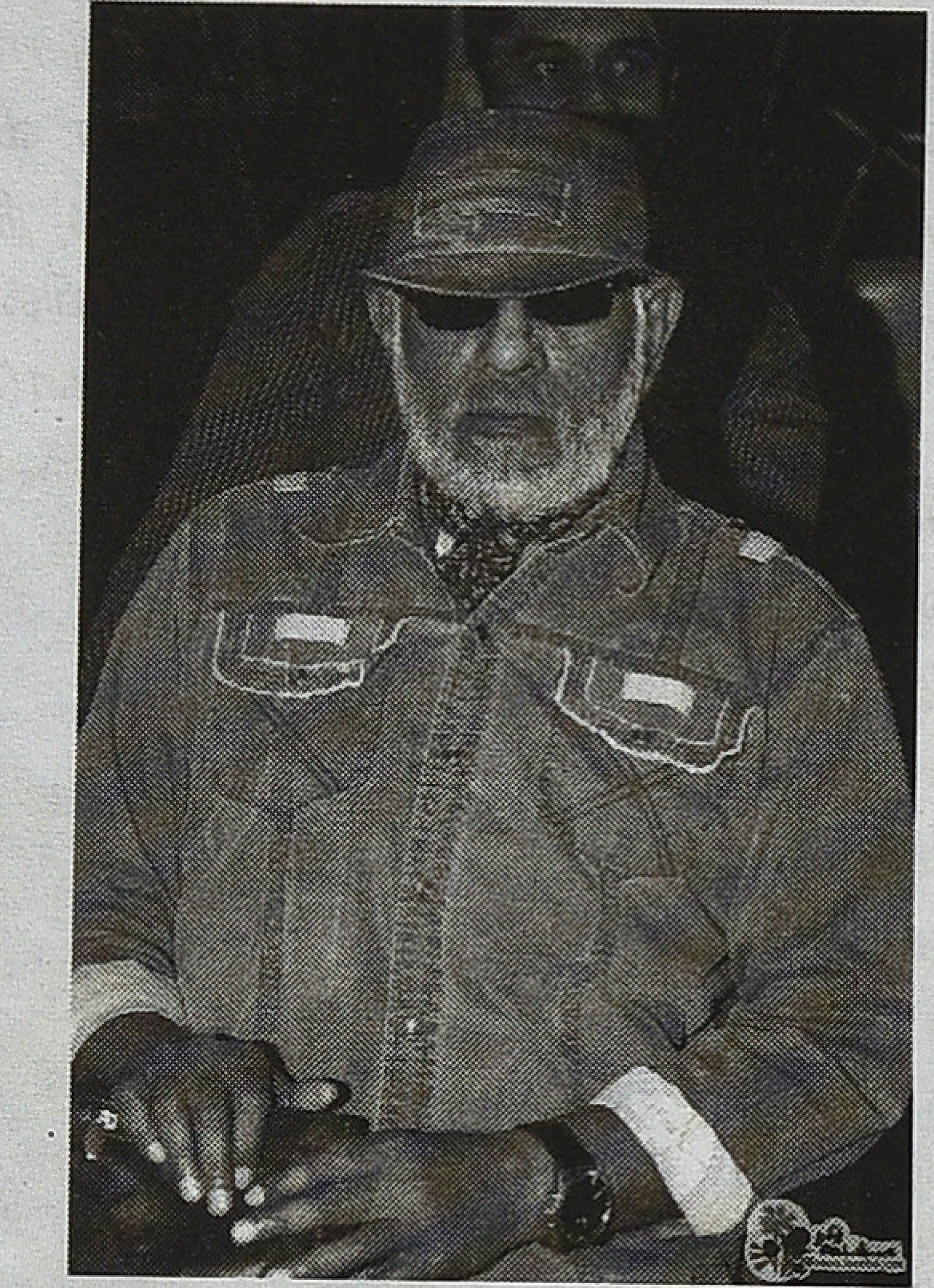
அந்தக் கதை ஒரு குறுகிய கால தயாரிப்பாக உருவாகி 100 நாட்கள் ஓடியது. அதன்பின் ஜெயகாந்தனின் சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள் நாவலை முக்தா சீனிவாசனிடம் கொடுத்து படிக்கச் சொன்னேன். படித்து முடித்து விட்டு, அதையும் தன்னால் செய்ய இயலாது என்று என்னிடம் திருப்பிக் கொடுத்துவிட்டார்.

பின்னர் அந்தக் கதையை பீம்சிங் வாங்கி தயாரித்தார். அந்தப் படமும் 100 நாட்கள் ஓடிற்று. தேன் நிலவு படத்தில் ஸ்ரீதரால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட வசந்தி பி.ஏ. என்ற நடிகை அதன்பின் சிவாஜி, எம்ஜிஆர் படங்களிலெல்லாம் நடித்துப் புகழ் பெற்றிருந்தார். அவர் என்னுடன் சேர்ந்து ஒரு படம் தயாரிக்க விரும்பினார். அதற்கும் கூட நான் முக்தா சீனிவாசனைத் தான் அணுகினேன்.

மது நடித்து டைரக்ட் செய்திருந்த புகழ் பெற்ற ஒரு மலையாளப் படம். *ப்ரியா* என்று பெயர். அந்தக் கதையை வசந்தியிடம் சொன்னேன். அவருக்கும் கதை பிடித்திருந்தது.

அந்தக் கதை முக்தா சீனிவாசனுக்குப் பிடிக்கவில்லை. சுமார் இரண்டு மாதங்களாக நாங்கள் தேர்வு செய்த கதைகளையெல்லாம் நிராகரித்தார். இனி இவரை நம்பி பயனில்லை. வேறு டைரக்டரை வைத்துப் பண்ணலாமென்று நான் யோசனை செய்து கொண்டிருந்தபோது கதை சொல்ல வந்த நபர்களில் ஒருவர் விருதுநகர் பெ.சீனிவாசன். சில நாட்களில் வசந்தியும் சீனிவாசனும் திருமணம் செய்து கொண்டு போய்விட்டார்கள்.

நான் அம்போ ஆகிப்போனேன். முக்தா சீனிவாசனுக்குள் இருந்த அலர்ஜி என்னவென்றால் சினிமாத் துறையினரால் அடிக்கடி சொல்லப்படும் ஆண்டி செண்டிமெண்ட் அதாவது தமிழ் கலாச்சாரத்துக்கு மீறிய கதையம்சங்கள். காட்சிகள் இருந்தால் அது பிடிக்காது. அவர் நிராகரித்த கதைகளிலெல்லாம் அது இருந்திருக்கிறது.



அப்படி பரிசுத்தமான, யோக்யமான எண்ணம் கொண்டவர், அவர் மகன் முக்தா சுந்தர் அமெரிக்காவில் போய் சினிமாத்துறை சம்பந்தமான படிப்பு படித்து சென்னை திரும்பியவுடன் அவரது மகன் டைரக்ஷனில் ஒரு படம் எடுத்தார்.

அவர் எது எதையெல்லாம் வெறுத்தாரோ அத்தனையும் நிரம்பி வழிந்த ஆபாசப்படம் அது. நம்மாலேயே சகித்துக்கொண்டு பார்க்க முடியாத ஆபாசமான ஒரு படம். முக்தா சீனிவாசன் மீது தனி நம்பிக்கை வைத்ததற்குக் காரணம், ஒழுக்கமானவர். நாணயமானவர். சிக்கனமானவர். அதிக பந்தா பண்ணமாட்டார். அதற்காக எனக்குக் கிடைத்திருக்க வேண்டிய எவ்வளவோ நன்மைகளை நான் இழக்க வேண்டியதாயிற்று.

பூவே பூச்சூடவா டைரக்டர் பாசில் எனக்கொரு படம் பண்ணித் தருவதாக ஏற்பாடுகள் நடந்தன. கதைத் தேர்வெல்லாம் நல்லபடியாகவே நடந்தது. கதாநாயகியாக அமலாவையும், அவருக்கு ஜோடியாக ராஜா (பாரதிராஜா படங்களில் இரண்டாவது கதாநாயகனாக நடிப்பவர்.)வையும் புக் பண்ணிவிட்டார்.

எனது பைனான்ஸியருக்கு ராஜாவை புக் பண்ணியது பிடிக்கவில்லை. தமிழ்பட வியாபாரம் என்பது கதாநாயகனை வைத்துத்தான். எங்களுக்கு உடன்பாடில்லாததால் அந்தக் கதையை இளையராஜாவுக்காகப் பண்ணினார். படத்தின் பெயர் 'கற்பூர முல்லை' படம் படுதோல்வியடைந்தது.

சிவாஜியிடம் இரண்டு படங்களுக்காக நான் போன போதிலும் கதை சொல்லும் சிக்கலில் மாட்டிக்கொள்ளவில்லை.

மலையாளத்தில் வந்த வாழ்வே மாயம் படம் தயாரிப்பதற்காக சிவாஜியை அணுகியபோது மலையாளப் படத்தின் பிரிண்டையே போட்டு காட்டிவிட்டேன்.

ராம் ரஹீம் என்ற தூயவனின் கதையைப் படமாகத் தயாரிக்க முயன்றபோதும் சிவாஜியிடம் கதை சொல்லும் அவஸ்தை எனக்கு ஏற்படவில்லை. ஏற்கனவே சேஷாத்திரி என்ற நடிகர் நாடகமாக நடத்திய கதை.

முக்தா பிலிம்ஸ் சீனிவாசன் தான் கதை படமாக்க முயன்று வாங்கி வைத்திருந்தார். அந்த நாடகத்தை நானும் பார்த்திருந்தேன். சிவாஜியிடம் முக்தா சீனிவாசன் கதையைச் சொல்லியிருக்க வேண்டும். அல்லது அந்த நாடகத்தை சிவாஜி பார்த்திருக்க வேண்டும்.

முக்தா சீனிவாசன், சிவாஜி என் படத்தில் நடிக்க மறுத்துவிட்டார். நீங்கள் முயன்று பாருங்கள்' என்று சொன்னார்.

என்ன காரணத்தாலோ முக்தா பிலிம்ஸ் படத்தில் சிவாஜி நடிக்க மறுத்துவிட்டார். அதே கதையை நான் வாங்கி வைத்துக்கொண்டு சிவாஜியை அணுகியபோது எனக்கு நடித்துத் தர ஒப்புக்கொண்டார். கே. விஜயனை டைரக்டராகப் போடும்படி சொன்னார்.

இந்தப் படம் மத்திய, மாநில அரசுகளின் பரிசுகளையும், பாராட்டுகளையும் பெறாத தகுதி பெற்றதாக அமையும். ஆகவே பூஜைக்கு எம்ஜிஆரை தலைமை தாங்க அழையுங்கள் என்று ஆலோசனை சொன்னவரும் சிவாஜிதான்.

அப்போது முதலமைச்சராக இருந்த எம்ஜிஆரை தலைமை தாங்க அழைத்தபோது கதை எனக்குத் தெரியவேண்டும் என்றார். இந்த முறை எம்ஜிஆர் என்னை அலைக்கழிக்க வைக்கவில்லை. காலையில் 9 மணிக்குள் தோட்டத்துக்கு வரச்சொன்னார். தூயவனை அழைத்துக் கொண்டு சென்றோம். என்னுடன் ஜி.என். வேலுமணி, எனது பார்ட்னர் சலீம் முதலியோரும் வந்தனர். டிபனுக்குப் பின் 15 நிமிடங்களுக்குள் கதை கேட்கும் நிகழ்வு முடிந்தது.

பூஜைக்கான நாள் முடிவு செய்து அழைப்பிதழ் தயாரானது.

முதல் அழைப்பிதழை எடுத்துக் கொண்டு முக்தா சீனிவாசன் வீட்டுக்குச் சென்றேன். காலை 7.30 மணி அழைப்பிதழை வாங்க மறுத்து யு கெட் அவுட் என்றார். இந்தக் கதையை எத்தனை மாதங்கள் என் மனதில் போட்டு இதற்கு எப்படியெல்லாம் திரைக்கதையமைத்து உருவாக்கி வைத்திருந்தேன். என்னைத்தான் டைரக்டராகப் போடுவீர்கள் என்று எதிர்பார்த்து ஏமாந்துவிட்டேன். இனி என் கண்ணிலும் விழக்கூடாது. என் வீட்டு வாசலிலும் உங்கள் காலடி படக்கூடாது என்று கூச்சல் போட்டார். சிவாஜிதான் கே. விஜயனை போடச் சொன்னார் என்று சொல்ல வாயெடுத்தேன். என்னைப் பேசவே விடவில்லை. உங்கள் சமாதானம் எதையும் கேட்க நான் தயாராயில்லை. முதலில் நீங்கள் வெளியே போங்கள் என்றார்.

திட்டமிட்டபடி ஏவிஎம் ஸ்டுடியோவில் ஆரம்ப விழா நடத்தப்பட்டது. எம்ஜிஆர் தலைமை வகித்துப் பாராட்டிப் பேசினார். வாலி எழுதிய இரண்டு பாடல்கள் இளையராஜா இசையில் பதிவு செய்யப்பட்டது அவ்வளவுதான்.

யாருடைய சாபமோ யாருடைய ஆசியின் பலனோ அதற்குமேல் படத்துக்கான வேலைகள் நகரவில்லை.

இலைமறைகாயாக...
தமிழ் சினிமாவும் பாலியல் கதையாடல்களும்

மோனிகா

1998ம் வருடம் கும்பகோணத்தில் "நிறப்பிரிகை" பத்திரிக்கையால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட ஒரு கருத்தரங்கில் சினிமா சம்பந்தப்பட்ட பல்வேறு கட்டுரைகள் வாசிக்கப்பட்டிருந்தன. ஒரு குறிப்பிட்ட சில அமர்வுகளுக்குப் பிறகு தமிழ் சினிமாவின் "கவர்ச்சி" நடிகைகளைப் பற்றி பேச்சு எழுந்தது. அந்த நிகழ்வுக்கு சமீபத்தில் நடிகை சிலுக்கு சுமிதாவும் மரணமடைந்திருந்ததால் கட்டுரையாளர்களும் பங்கேற்பாளர்களுமான ஆண்கள் பலர் எழுந்து கவர்ச்சி என்னும் அம்சம் பாலியல் தகவமைப்புகளுக்கு எவ்வளவு அவசியமானது என்ற தர்க்கத்தில் ஈடுபட்டனர். அதுமட்டுமல்லாது கவர்ச்சி நடிகைகளுக்கு மறுக்கப்பட்டுவரும் அங்கீகாரமும் அவர்கள் குறித்த எள்ளலும் குறித்துப் பேசினர். ஆண்கள் பெண்களின் மீது எவ்வளவுக்கு எவ்வளவு கவர்ந்து இழுக்கப்படுகிறார்களோ அப்படித்தானே பெண்களும். நானும் ஜீன்ஸ் படத்தின் முதல் காட்சியில் வரும் ரெட்டையர், பழனி படத்தில் தங்களது அழகிய தோள்களையும் மார்பையும் நிமிர்த்தி விவசாயம் செய்யும் சகோதரர்கள் என எனக்குப்பிடித்த அழகான ஆண்கள் குறித்து (அப்படி அழகாக காட்டப்பட்ட ஆண்கள் என்றும் கொள்ளலாம்) எனது வர்ணனைகளை குறிப்பிட்டேன். என்னைத் தொடர்ந்து ஒரு நான்கைந்து பெண் நண்பர்கள் அவர்களது கண்களிற்கினிய ஆண்கள் பற்றியும் பேசிச் சென்றனர்.

கூட்டம் முடிந்தபின், 'உலகம் கெட்டுவிட்டது. நகரத்துப் பெண்கள் வந்து மற்றவர்களை மாற்றி யோசிக்கவிட்டுவிட்டார்கள்" என்னும் வகையில் ஒரு பெரிய விவாதம் கூட்டத்தின் ஒரு சில ஆண்களுக்கிடையே நடந்து முடிந்ததாக நாங்கள் பின்பு கேள்விப்பட்டோம்.

அப்போதுதான் முதன் முதலில் ஒரு விஷயம் எனக்குப் புரிந்தது. தமிழ் சினிமாவைப் பற்றியோ இங்குள்ள சமூகத்தைப் பற்றியோ பேசும்போது முதன் முதலில் கட்டவிழ்க்கப்பட வேண்டியது பெண்மை (feminity) அல்ல சினிமாவிற்குள்ளும் வெளியிலும் பொதிந்து கிடக்கும் ஆண்மை(masculinity) என்று.

சினிமாவில் "ஆண்மையப்பார்வை" என்று தனியாகப் பேசமுடியும் என்பது பொதுவாக இயலாத ஒன்றாகிப்

போகிற காரணம் வெகு ஜனக் கலாச்சாரப் படங்கள் ஆண்களால் கருத்து ரீதியாக உருவாக்கப்பட்டாலும் படாவிட்டாலும் படங்கள் அதன் கதையாடல் அளவில்/ கோட்பாட்டினளவில் தங்களுக்குள் ஒரு ஆணாதிக்கக் கட்டமைப்பை கொண்டவையாக உருவாகிவிட்டன.

அதன் மையக் கோட்பாடுகளாக இருப்பவை:

1. நாயக மையப் படங்கள்

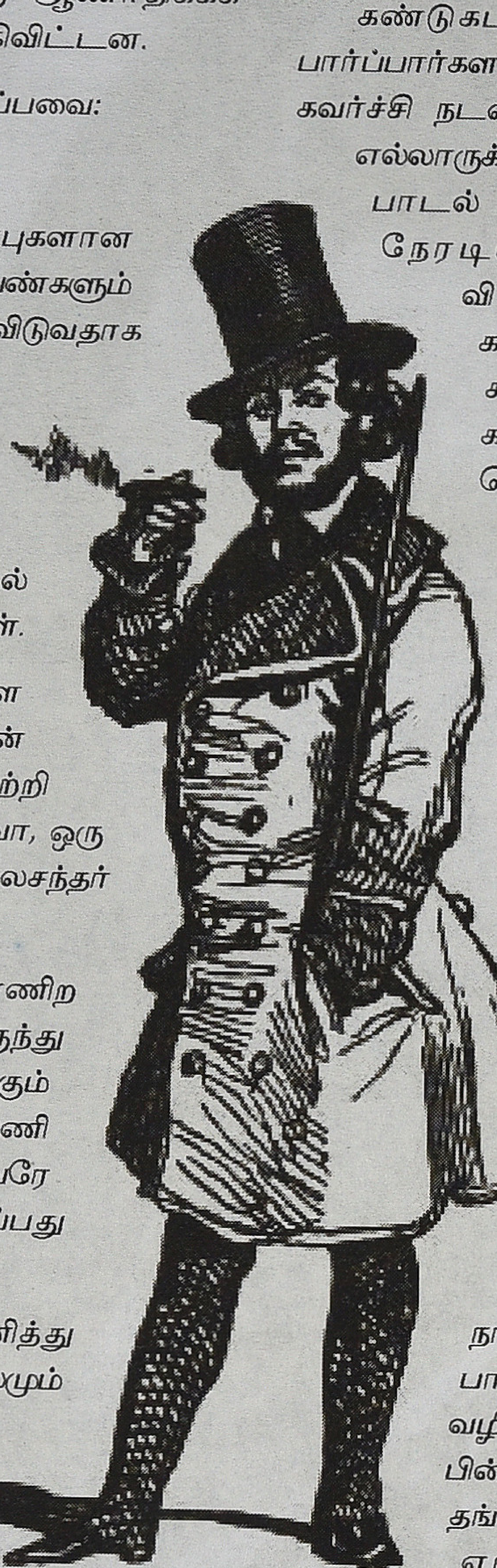
2. ஆணாதிக்கக் கட்டமைப்புப் பண்புகளான வீரம், அதிகாரம், அடிதடி போன்றவற்றை பெண்களும் மேற்கொள்ளும்போது அவர்கள் உயர்ந்துவிடுவதாக பறைசாற்றும் படங்கள் – சமீபத்தில் வந்த பவானி (ஸ்நேகா நடித்தது) மற்றும் விஜய சாந்தி படங்கள்.

3. ஒரு காதல் ஒரு சண்டை ஒரு குத்துப்பாட்டு மற்றொரு சண்டை காதல் வெற்றி/தோல்வி என்னும் ஃபார்முலா படங்கள்.

4. தப்பித்தவறி பெண்களை மையப்படுத்திவிட்டாலும் அவள் காதலனுடன் கூடாமல் தனது பாலியல் உறவுகளைப்பற்றி குழப்பமடைந்து கடைசியில் பைத்தியமாகவோ, ஒரு தனியாளாகவோ அலைய விடப்படும் கே.பாலசந்தர் பாணி படங்கள்.

5. சூரியகாந்திப் பூ காடுகளில் வெண்ணிற ஆடையில் தேவதைகளாக முதத்தை கீழிருந்து மேல்நோக்கிக் கொண்டு போனவாறு சிரிக்கும் கதாநாயகிகள் கொண்ட பாரதிராஜா பாணி படங்கள். (அவரது கருத்தம்மா படத்தில் அவரே அந்த கற்பனைகளை கலைத்து போட்டிருப்பது மிகவும் சுவாரஸியாமான ஒன்று).

மேற்கண்ட கோட்பாடுகளைவிட்டு தனித்து நிற்கும் படங்களான சிலவற்றை ஆராய்வதன் மூலமும் கோட்பாடுகளுக்குள்ளேயே அடங்கினாலும் சில சிக்கல்களைத் தொட்டுச்சென்றிருக்கும் தமிழ் சினிமாவின் பாலியல் புரிதல்களை நோக்கிய ஒரு நகர்விற்கு இக்கட்டுரை முயல்கிறது.



பார்வை அரசியல் ஏன் இவ்வளவு முக்கியத்துவம் பெறுகிறது?

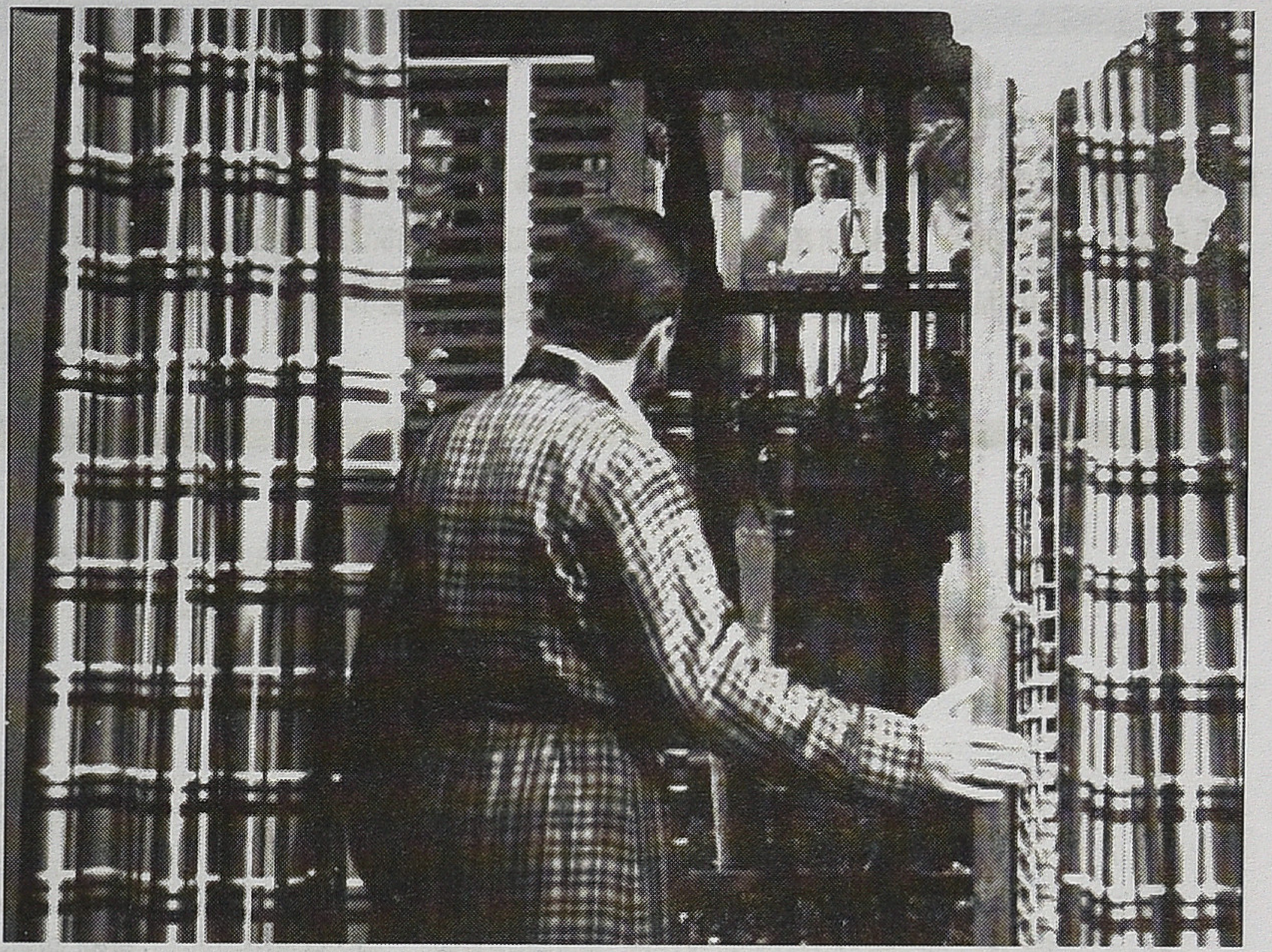
"காண்பது" என்னும் ஒரு இயக்கத்தின் கருதுகோளின்படி பார்வையாளனை கண்டு – கடப்பவன் (flauner), கண்டு – களிப்பவன் (voyeur) என்று இரண்டு வகையாக பூதலேர் கூறுகிறார். ஒரு நகரத்தின் சாலை வழியாக செல்லும்போது அதன் மையப்பகுதியில் உள்ள ஒரு பிரம்மாண்டமான கட் அவுட்டை கண்டும் காணாமல் காரில் போகிற ஒரு ஜெண்டில்மேன் கண்டு கடப்பவனாகவும். அதன் பிம்பத்தில் மனத்தைப் பறிகொடுத்து, பார்த்த மாத்திரத்தில் அதில் மனதைச் செலுத்தி இன்பம் துய்ப்பவன் கண்டு களிப்பவனாகவும் இருக்கிறான். இங்கு கடப்பவன் இன்பம் துய்ப்பவனா இல்லையா என்பது யாருமே அறியமுடியாது. அவன் முகம் தெரியாத ஒருவனாக, நகரத்தின்/நகர நாகரிகத்தின் தோலுக்குள் தன்னை புதைத்துக் கொண்ட ஒருவனாக வாழ்கிறான்.

கண்டுகடக்கும் ஆண்கள் "சி" செண்டர் படத்தை பார்ப்பார்களா? "சி" செண்டர் ஃபார்முலாக்கள் என்று ஏன் கவர்ச்சி நடனத்தை கூறுகிறார்கள்? "எலந்தபழம்" பாடல் எல்லாருக்கும் பிடிக்கும். ஆனால் அது ஒரு உன்னதமான பாடல் அல்ல. அதை எல்லாரும் பார்க்க/கேட்க நேரடியாகவோ அல்லது மறைமுகமாகவோ விருப்பப்படுவார்கள் என்பதுதான் நமது கலாச்சாரம். அந்த மறைமுகங்களினால் கட்டமைக்கப்படுவது முதலில் ஆண்மையைக் கலாச்சாரம் அதன் நிழற்பிரதியாகவே பெண்மையும் அமைந்துவிடுகிறது.

கண்டுகடக்கும் ஒரு ஆண்பார்வையானது களிப்பில் ஈடுபடுவதுபோன்று தோன்றாவிட்டாலும் அது காணப்படும் ஒரு பிரதியின் பகுதியாகிப்போகிறது. களிப்பில் ஈடுபடும் ஆணின் சுயம் வெளிப்படையாகத் தெரிந்தாலும் அது பிரதிக்குள் ஊடுறுவதும் வெளிவருவதுமாக தனது சுயத்தை இருத்திக் கொள்கிறது. ஆண்மையைப் பார்வையை நோக்கத்துடன் பார்ப்பது (active looking) மற்றும் நோக்கமின்றி பார்ப்பது (passive looking) என்று இருவகையாகப் பிரித்து விடமுடியாது என்றாலும் அதனுள் வெவ்வேறு படிநிலைகள் இருப்பது உண்மை. கோயிலுக்குப் போகும் தாவணிப் பெண்களைப் பார்க்கச் செல்லும், விடலைப் பெண்களைப் பின் தொடரும் இளவயதினரின் பார்வை வேறு. நாற்பது வயதான விவரம் தெரிந்த ஆண்களின் பார்வை வேறு. ஜான் பெர்ஜர் தனது காணும் வழிகள் என்னும் புத்தகத்தில் பார்வையாளனின் பின்னணி மட்டுமல்ல நமது நினைவோடையில் தங்கியிருக்கும் பிம்பங்களை நாம் உள்வாங்க ஏற்கனவே பழகிவிடுகிறோம். அவ்வாறான பழக்கமே அப்பிம்பங்களை எதிர்கொள்ள உதவுகிறது என்கிறார். அப்பழக்கத்திற்கு நமது கலாச்சாரப் பின்னணி முக்கிய இடம் வகிக்கிறது. காட்ஸ் மஸ்ட் பி க்ரேஸி என்னும் படத்தில் வானத்திலிருந்து எறியப்படும் ஒரு கொகோகோலா பாட்டிலைக் காணும் ஒரு ஆதிவாசி அதனை வைத்து என்னவெல்லாம் செய்யலாம் என்று யோசிப்பது இதற்கு ஒரு சான்று. கொகோகோலா பாட்டில் போலல்லாமல் பார்க்கப்படும் பொருளாக உள்ள பெண்கள் ஆண் பார்வையின் ஒரு பங்கேற்பாளராக மாறிவிடுகின்றனர். அவர்களது சமுகக் கட்டமைப்புகள் அவர்களது எதிர்கொள்வைத் தீர்மானிக்கின்றன.

பார்த்தலும் அதனைக் குறித்த அரசியலையும் பற்றி மட்டும் ஒரு சிறு அரசியலை இக்கட்டுரை முன்வைக்கிறது. சுந்தர்காளி திரிபுவனம் கோயில் குறித்த தனது ஒரு கட்டுரையில் பார்ப்பது என்பது தொடுவதற்கு சமானம் என்று சொல்கிறார். கடவுளின் கர்பக்கிரகத்துக் கதவுகள் திறக்கப்படும்போது பக்தர்கள் அவரை கண்களால்

ஆரத்தழுவுகிறார்கள். பாலியல் விவகாரத்திலும் பார்ப்பது என்பதை தொடுதலுக்கு இணையாகக் கருதப்படுவதென்பது ஒரு விக்டோரிய நெறிமுறைகள் சார் கருத்தாக நவீனத்துவத்தின் ஒரு குரலாகப் பார்க்கலாம். கோயில்களில் உள்ள சிற்பங்களில் அந்தரங்கப் பகுதிகள் மட்டும் எண்ணெய் தடவியவாறு பளபளப்புடன் காணப்படுவது விக்டோரிய நாகரிகம் காணாத ஒன்று.



பார்வை அரசியலில் கலாச்சாரக் கட்டமைப்பு மிகப் பெரும் பங்கு வாய்க்கிறது என்று கூறலாம். அதற்கு மற்றொரு சான்று ஜெயகாந்தனின் ரிஷிமூலம் கதை. ஜெயகாந்தனின் ரிஷிமூலம் கதையில் தனது தாயின் நிர்வாணத்தை ஒளிந்திருந்து பார்க்கும் மகன் ராஜாராம் அதனால் மனக் குழப்பமடைந்து ஒரு தத்துவார்த்த மனநிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறான். அதனால் ஏற்படும் பாதிப்பு அவனது வாழ்க்கை முழுவதும் பரவி பிறகு முடிவில் ஒரு சன்யாசியாக தனது வாழ்க்கையை முடித்துக் கொள்கிறான். சில நேரங்களில் சில மனிதர்களைப்போல ரிஷிமூலத்தை தமிழில் படமாக்க யாரும் முன்வருவார்களா என்பது சந்தேகத்திற்கு உரியது.

நெற்றிக்கண்ணில் சக்ரவர்த்தி தனது மதனமாளிகையில் பல்வேறு பெண்களைக் கூட்டிவந்து அவர்களுடன் உறவு கொள்வதற்காக மாளிகை முழுவதும் ஆளுயரக் கண்ணாடிகள் பதிக்கிறார். இசைத்தட்டில் ஜப்பானிய இசையைப் போட்டு அதற்கேற்றவாறு பெண்கள் உடையவிழ்ப்பு செய்தல் தனக்குப் பிடிக்கும் என்கிறார். நிர்வாணம் நிர்வாணப்படுத்திப் பார்ப்பது என்பது இங்கு இரு நிலைகளில் நடக்கிறது. ஒன்று திரையில் நிர்வாணம் என்பது எப்படி கட்டமைக்கப்படுகிறதென்பது. இரண்டாவது பார்வையாளனை மகிழ்விக்க வேண்டி காட்டப்படும் அதில் குறிப்பிட்ட நிர்வாணப் பகுதிகள்.

கிரெசில்டா பொல்லாக் காட்சிஅழகியல் குறித்துப் பேசும்போது போர்னோ கிராபியில் காட்டப்படும் நிர்வாணக்காட்சிகளையும்விட சினிமாவில் நிர்வாணம் அதிக அளவில் மிகைப்படுத்தப்படுவதாகக் கூறுகிறார். அதாவது நிர்வாணம் காட்சிப்படுத்தலின் பொழுதைவிட, இலைமறைகாயாக வாழும் பொழுதில் அதிகமாக காட்சியை ஆட்கொள்ளும் திறனைக் கொண்டது. நிர்வாணமும் கவர்ச்சியும் பெண்களின் நிலைபாட்டிலிருந்து எப்படி பார்க்கப்படுகின்றன? பார்ப்பதும் பார்க்கப்படுவதும் ஆண்களுக்கு மட்டுமே சொந்தமான ஒன்றா? ஆணின் நிர்வாணம் பொதுவாக திரையில் இடம் பெறுவதில்லை. பெண்ணின் நிர்வாணம் சில சமயங்களில் பகிரங்கமாகவும், சில சமயம் இலைமறைகாயாகவும் திரையில் இடம் பெறுகிறது. காட்சியளவில் "நிர்வாணம்" என்பது தமிழ் சினிமாவினால் எவ்வாறு கையாளப்பட்டு வந்துள்ளது? ஒரு புறம் ஆடை சரிந்த கதாநாயகியின் உடல் பெறும் தர்க்கத்துக்கு உள்ளாகப்பட மறுபுறம் கவர்ச்சிப்பாடலில் அரைகுறை ஆடையணிந்து வரும் அயிட்டம் ஸாங் நாயகிகளைக் கண்டு இன்பம் துய்ப்பதும் எப்படி நடக்கிறது?

எண்பதுகளில் கலாச்சாரத்தின் ஒரு பகுதியாக குறிப்பிடப்பட்ட நிர்வாணம் (உதாரணம்: கிழக்கே போகும் ரயில்) ஒரு தடையாக பார்க்கப்பட்டு வந்தது. அதே நேரம் ஒரு குழுவாக ஒரு கலாச்சாரக் குறியீடாக நிர்வாணம் ஏற்றுக் கொள்ளப் பட்டது.

மகேந்திரனின் உதிரிப்பூக்கள் படத்தில் ஒரு இறுக்கமான வில்லனாகத் தோன்றும் விஜயன் தனது மைத்துனியின் திருமணத்திற்கு முன்பு அவளை நிர்வாணமாக்குவதன் மூலம் அவளது கற்பு பறிக்கப்படும் என்று கருதுகிறார். தான் நிர்வாணமாகப் பார்த்துவிட்ட ஒரே காரணத்தினால் அப்பெண் ஒரு மாற்று ஆணுடன் முழுமையான திருமண வாழ்க்கை வாழ்ந்துவிட முடியாது என்றும் பயமுறுத்துகிறார். இங்கு பார்வையாளன் மட்டுமல்ல பார்க்கப்படுபவரின் சமூக நிலையும் அப்பார்வையின் பாதிப்புக்குள்ளாகிறது. இங்கு நிர்வாணம் என்பது ஒரு சமூக அங்கீகாரத்திற்கு புறம்பான ஒன்றாக மாறிப்போகிறது.

சமீப காலத்தில் வெளிவந்த நான்கு படங்களில் நிர்வாணம் என்பது நவீனத்துவ அடையாளமாக ஒரு தனிநபரின் அந்தரங்கம் சார்ந்த ஒரு விஷயமாக மாறிப்போகவே விபத்து ரீதியாக சம்பவித்துப் போகும் நிர்வாணமே கூட தனிமனித சுதந்திரத்திற்கு களங்கம் விளைவிக்கக் கூடியதாக வாழ்க்கைக்கு புறம்பான ஒன்றாக உருமாறியிருக்கிறது. முத்துக்கு முத்தாக, யுத்தம் செய், தூங்கா நகரம் போன்ற பல படங்கள் இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சங்கரின் எந்திரனிலும் ஒரு தீ விபத்துக்குள்ளான ஆஸ்பத்திரியிலிருந்து ஒரு இளம் வயதுப் பெண்ணைக் காப்பாற்றப் போகும் ரோபோ அவளது நிர்வாணம் குறித்து எந்த சிந்தையும் இல்லாமல் தூக்கி வருவதற்கு அதன் கலாச்சார இருண்மையே காரணம் என்ற குற்றச்சாட்டிற்கு உள்ளாகிறது.

யாரால் காணப்படுகிறோம், யாரைக் காண்கிறோம் என்பது தெளிவான அர்த்தங்களைப் பெறாத அளவு உடலும் அதன் ரகசியங்களும் மர்மப்படுத்தப்பட்ட நிலையில், பெண் உடல் பெண் சுயத்திற்கு சுமையாக மாறுவதே ஆணாதிக்க சொல்லாடலின் விளைவாக உள்ளது. அதற்கு திரைப்படக் கதையாடல்களும் விதிவிலக்கல்ல என்பதே முதலில் நாம் காணவேண்டியது.

பரண்

பால்வண்ணன் அவர்களை ஆசிரியராகக் கொண்டு சென்னையிலிருந்து வெளிவந்த கலைமன்றம் என்ற பத்திரிகை 1954ஆம் ஆண்டு மனோகரா சிறப்பு மலரை வெளியிட்டுள்ளது. என்.எஸ்.கிருஷ்ணன், எஸ்.வி.சகஸ்ரநாமம் போன்ற பலர் வாழ்த்துச்செய்தி அளித்துள்ளனர். அதிலிருந்து இரண்டு பக்கங்கள் அக்காலத்திய சொல்லாடலை அறிந்திட.

நன்றி: ரோஜா முத்தையா ஆராய்ச்சி நூலகம், சென்னை.

22 கலைமன்றம்

விதி விலக்கு

நடிகர் எம். கே. முஸ்தபா

ஆசிரியர்கள் உருவாக்கும் அத்தனை கதைகளும் புகழடைவதில்லை. அப்படிப் புகழடைந்தாலும் ஒரு காலவரைதான். அதற்கு விதி விலக்காகி விட்டது தந்தை நமக்களித்த மனோகரா அன்றும் இன்றும் நாடக உலகிலே நன்மதிப்புப் பெற்றிருக்கிறது. இனி என்றும் அப்படித்தான். இது என் அபிப்ராயம். மட்டுமல்ல தமிழ் நாட்டு மக்களின் ஏகோபித்த அபிப்ராயம் மேலும்நாடக உலகில் வெற்றியடைந்தகதை, சினிமாவில் தோல்வி யடைவது இயற்கை. அதற்கும் விதி விலக்காகி விட்டது மனோகரா. சுமார் முப்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் ஊன்றிய விதை, வளர்ந்து காய்த்துக் கனிதருவதுபோல இன்றும் நாம் ரசிக்கின்ற அளவில் அமைந்திருக்கிறதை நாம் பாராட்டாம லிருக்க முடியாது. அணையா விளக்கு, திவட்டாத தேனமுதம், வாடா மலர் இந்த உவமைக்கு ஒப்பிட வேண்டியதல்லவா மனோகரா. திரு. ஆசிரியர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் நீண்ட ஆயுளோடு இருந்து இது போன்ற கதைகளை நாட்டுக்கு அளிக்குமாறு நமது சக நடிக நடிகைகளின் சார்பாகக் கேட்டுக் கொள்கிறேன். வாழ்க நாடகத் தந்தை வணக்கம்.

முழுமை நிலா

[21ம் பக்கம் தொடர்ச்சி]

னன் ஒரு குணச்சித்ர நடிகன்!—இப்படி நான் கூறுவதில் குறையேதுமில்லை. இது மிகைப்பட கூறும் குற்றத்திற்குரியது மல்ல!

சிவாஜி கணேசனின் நடிப்பு பார்ப்போரைத் தன்வயப்படுத்துகிறது; கோழைகளுக்கு வீர மூட்டுகிறது.கொஞ்சமும் இரக்கமில்லா வஞ்சகனின் கண்களையும் கலங்கச் செய்கிறது. பார்ப்போரைக் கரகோஷம் செய்ய வைக்கிறது. சிவாஜி கணேசனின் நடிப்பு என்னும் மகுடியின்முன் மக்கள் படமெடுத்தாடும் பாம்பாக மாறிவிடுகின்றனர்; அல்ல! அல்ல!! கணேசனின் நடிப்பைக் காண்போர், அண்ணாவின் பேச்சைக் கேட்போரைப் போல, அதனோடு ஒன்றிவிடுகின்றனர்.

மனோகராவின் கடைசி கட்டத்தில்,தூணிலிருந்து தன்னைப் பிணைத்திருக்கும் சங்கிலியிலிருந்து விடுபட போராடும் காட்சி-நம் படவுலகம் பார்த்திராத காட்சி! அந்த நடிப்பு சிவாஜியை புகழ் மலையின் சிகரத்தில் நிற்க வைக்கிறது!

இவ்வளவு திறமைபெற்ற சிவாஜி கணேசன் ஒரு திராவிடர் என்று அறியும்போது நாம் ஆனந்தப்படுகிறோம். சீர்திருத்த கொள்கைகளை ஆதரிப்பவர்—அண்ணாவோடு பழகி பண்பட்டவர் என்பதை அறியும் போது நம் ஆனந்தத்திற்கு அளவே யில்லை!

திருச்சி மாவட்டத்தில் லால்குடியில் கூடிய திராவிட முன்னேற்றக் கழக மாநாட்டில் சிவாஜி கணேசன் கூறிய சொற்கள் இன்னும் என் காதுகளில் ஒலித்துக் கொண்டே யிருக்கின்றன! மாநாட்டில் திரண்டிருந்த மக்கள் முன், அறிஞர்கள் பலர் நிறைந்த மேடையில் சிவாஜி கணேசன், "திராவிடர் நடத்தும் போராட்டத்தில் பங்குபெற காத்துக்கொண் டிருக்கிறேன். அண்ணா என்னை அழைக்கும் போது, எத்தனை அக்ரிமெண்டுகள் இருந்தாலும் சரி, அவற்றை யெல்லாம் கிழித்தெறிந்து விட்டு, அண்ணா நடத்தும் போராட்டத்தில் கலந்துகொள்ள காத்திருக்கிறேன்" என்று கூறினார்.

அப்பொழுதெழுந்த கை தட்டல், வானைப் பிளந்தது! வையகத்தை அதிரச் செய்தது! ஆம் கணேசன் தான் அவ்வாறு கூறினார்! தன்மானம் உள்ள ஒரு திராவிடன் அப்படித்தானே கூறுவான்! அப்படித் தானே கூறவேண்டும்!

அதன் பிறகு சமீபத்தில் 'நாரத'ரில் ஒரு செய்தியைப் பார்த்தேன். சிவாஜி கணேசன் சிவபெருமான் வேடம் தாங்க மறுத்து விட்டாராம். அதைப் படித்து மகிழ்ந்தேன்! நான் மட்டுமா, அதைப் படித்த அத்தனை திராவிடரும் மகிழ்ந்திருப்பர்;மாற்றார் மருண்டிருப்பர், கணேசனின் மன உறுதியைக் கண்டு!

திராவிடம் தந்த திரையுலக மன்னன் சிவாஜி கணேசன், திரைவானின் ஒரு நட்சத்திரமல்ல! மங்காது ஒளிவிடும் துருவ நட்சத்திமா? அதுகூட அல்ல! பின் என்ன என்று கேட்கிறீர்களா? இதோ கூறுகிறேன்!

சிவாஜி கணேசன் திரைவானின் தேயாத முழுமை நிலா!

வாழ்க அவர்! வளர்க அவர் புகழ்!!

மனோகராவும் - கருணாநிதியும்

(தங்க—நிலாவழகன்)

மனோகரா—தமிழ் நாட்டிலே மக்கள் நெடு நாட்களாக அறிவர்.

கருணாநிதி—கட்சிப் பற்றுக்கொண்டோரு மன்றி திரைப்படம் பார்க்கும் மக்கள் எல்லோரும் அறிவர்.

மனோகரா—மறக்கமுடியாத திரைப்படம்.

கருணாநிதி—மறக்கமுடியாத மனிதர்.

மனோகரா—தமிழிலே சிறந்த காவியமாக அமைந்துள்ளது.

கருணாநிதி—தமிழ்க் காவியங்களைத் திரைக் கதைகளாக்கும் ஆசிரியர்களிலொருவர்.

மனோகரா—பத்தினி தர்மத்தை விளக்குகிறது.

கருணாநிதி—அந்த விளக்கம் தீட்டிய ஓவியர்.

மனோகரா—வீரத்தை விசித்திர வேதனைக் குள்ளாக்குகிறது.

கருணாநிதி—வீரத்தோடு வேதனையைத் தாங்கும் தீரர்.

மனோகராவும் கருணாநிதியும் ஒன்றாய் இணைந்து விட்டனர். இவர்கள் இணைப்புக்குக் காரணமான காவியகர்த்தா, நாடகாசிரியர் சம்பந்த முதலியார் வாழ்க!

சம்பந்த முதலியார் மனோகரா நாடகம் தீட்டினார். மனோகர் படப் பிடிப்பாளர் அதைத் திரைப்பட உருவிலே கொண்டு வந்தனர். கருணாநிதி அந்தத் திரைப் படத்திற்கு வசனம் அமைத்தார். கருணாநிதியை மக்கள் — பட்டித் தொட்டி முதல் பட்டம் பெற்ற மேதைவரை-தமிழ் நாட்டில், நன்கு அறிவர். கருணாநிதி அரசியல் போராட்டங்களில் குதிக்கும் முன்னணி வீரர்; நல்லரும் கதைகள் எழுதும் வன்மையாளர்; காண்போர் வியக்கும் நடிகர்; திரைப்பட வசன கர்த்தா.

கருணாநிதி கலைஞர் என்று, அவர் சேர்ந்திருக்கும் கட்சிப் பற்றுக்கொண்டோர் கூறுகின்றனர். மற்றவர் அதை ஏற்றுக்கொள்ளமாட்டார்.

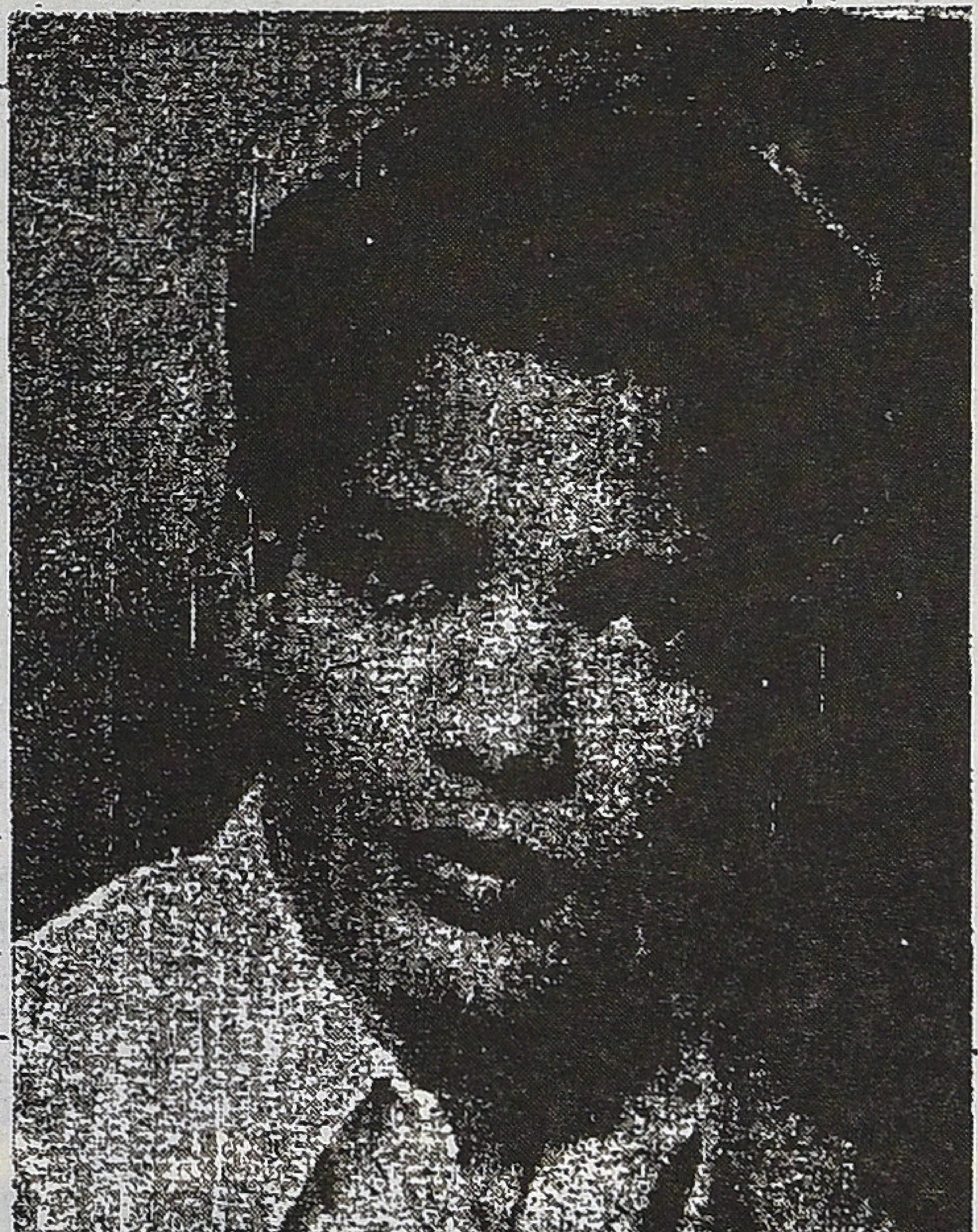
கருணாநிதி உயிரூட்டும், உணர்ச்சி ஊட்டும், செயலாகும் வசனங்கள் அமைக்கிறார்; பாராட்டுதல் பெறுகிறார் மக்களிடமிருந்து வசைமொழிகள் கேட்கிறார் அவரை வெறுப்போரிடமிருந்து; வஞ்சகமாகப் பழிவாங்கப்படுகிறார் — வாங்கப் பட்டார்— அரசியலாரால்!

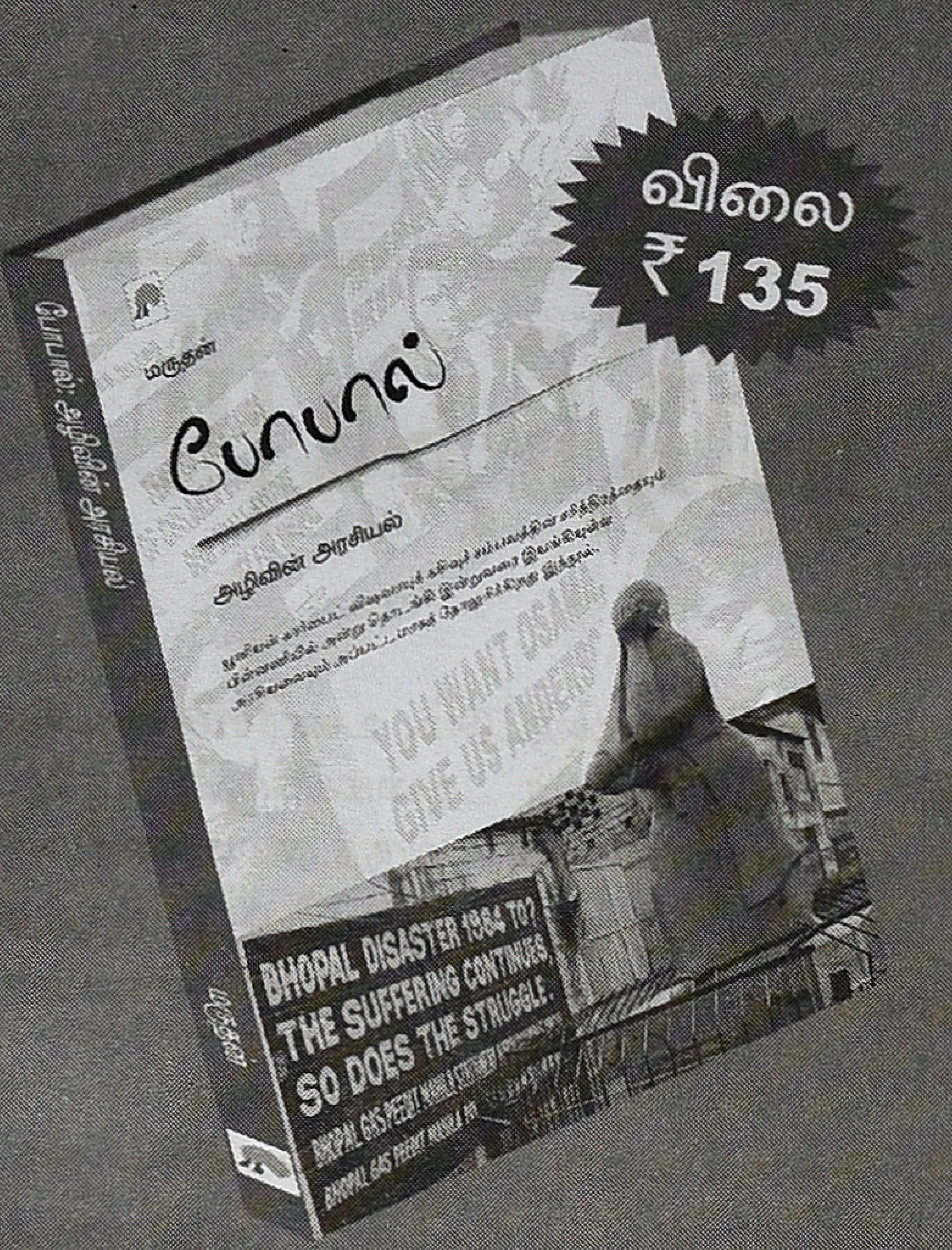
மனோகரா—தமிழ்க் காவியங்களில், கலைக் குவியலில் இடம் பெறுவதற்குத் தகுதி வாய்ந்த நூல்.

வாழ்க கருணாநிதி! வாழ்க அவர் கலை ஆர்வம்! வாழ்க அவர் செயல்கள் அனைத்தும்!

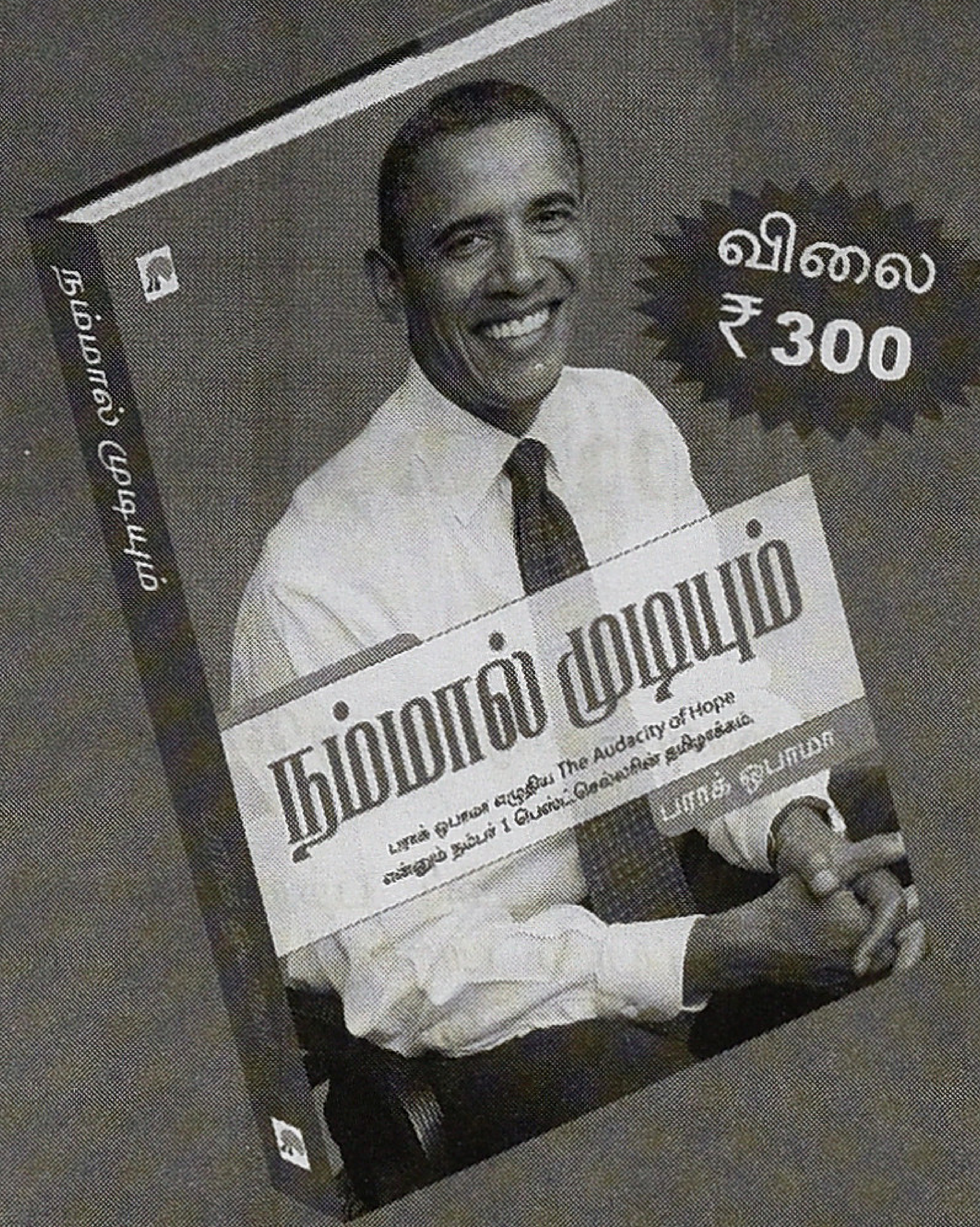
மறைக்கவும், மறக்கவும் முடியாதவர்கள், சம்பந்த முதலியார்—மனோகரன் — கருணாநிதி.

★





யூனியன் கார்பைட் விஷவாயுக் கசிவுச் சம்பவத்தின் சரித்திரத்தையும் பின்னணியில் அன்று தொடங்கி இன்றுவரை இயங்கியுள்ள அரசியலையும் அப்பட்டமாகத் தோலுரிக்கிறது இந்நூல்.



பராக் ஒபாமா எழுதிய
The Audacity of Hope
என்னும் பெஸ்ட் செல்லரின் தமிழாக்கம்.
ஒபாமாவை மட்டுமல்ல, அமெரிக்காவையும் புரிந்துகொள்ள இந்தப் புத்தகம் உங்களுக்கு வழிகாட்டும்.

தபால் மூலம் வாங்க விரும்புகிறவர்கள் டிடி/காசோலை/மணியார்டரை
New Horizon Media Private Limited, Chennai
என்கிற பெயருக்கு எடுத்து, தெளிவான முகவரி,
தொலைபேசி எண்ணோடு கீழ்க்கண்ட முகவரிக்கு அனுப்பி வைக்கவும்.

கிழக்கு
பதிப்பகம்
அறிவுத் தேடலுக்கு...

கிழக்கு புத்தக ஷோரூம், 3பி, தரைத்தளம், பி.எம்.ஜி காம்ப்ளக்ஸ்,
57, தெற்கு உஸ்மான் சாலை, ரத்னா பவன் ஹோட்டல் எதிரில், தி.நகர், சென்னை - 17.
போன் : 044-4286 8126. Email: support@nhm.in www.nhm.in/shop

புதிய வெளியீடுகள் பற்றி அறிய : Start NHM என டைப் செய்து 57578 என்ற எண்ணுக்கு sms அனுப்பவும்.

owned & Published By : K.S. Raja Mahendran, (Kayal Kavin Publications), 16/25, Ramaniyam Ananda Kudir, IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041.
Ph : 044 24490349, Printed By : G.S.Kannan -at- Yessar Offset Printers, 369/1, Virudhunagar Road, Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.
Editor: V.M.S.Subagunarajan

IDHAYAM
DOTS
IDHAYAM
DOTS
DELICIOUS
DOTS
Protein Rich... Hygienic.
DOTS
IDHAYAM
Protein Rich
Traditional Plain
appalam
appalam
LEKHA
FROM THE HOUSE OF IDHAYAM

www.bloomchennai.com
இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...
bloom
கருத்தரிப்பு மையம்
குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.
உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!
செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்
IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation
ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்
கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888
pumpkinideas.in